

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بغداد - كلية القانون والحقوق

علم على ركن الفن

فريد يحيى

أستاذ مساعد

رئيس قسم القانون التكميلية

الجزء الأول

علمُ عنا طرالفن

الناشر

فَنَجَّ عَابُو

أستاذ مساعد
رئيس قسم الفنون التشكيلية

الجزء الثاني

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بغداد - أكاديمية الفنون الجميلة

علم على طريق الفن

الناشر

فرج عبو

أستاذ مساعد
رئيس قسم الفنون التشكيلية

١٩٨٢

الناشور



مكتب وطباعة دار دلفين للنشر ميلانو - إيطاليا

١٩٨٢

Executed & Printed by DOLPHIN PUBLISHERS, Milano Italy

1982

كلمة المؤلف

يكون مناسباً أن نهم بالفنون التشكيلية في شتى مجالاتها، وإيجازاتها المختلفة المتطورة المعاصرة من: عمارة، نحت، تصوير (رسم)، فخار، زخرفة. ولكننا لم نجد الكتب الشافية لارواء البحوث التي تخوض علوم هذه الفنون وأسرارها التي نحن بصدددها. حيث نتمجد للقارئ الكريم منافع مغلفة أمامه في عالم الفنون الجميلة الواسع. لينسني له الاطلاع والاستقصاء على خبايا القدرة العالية الخلاقة عند الإنسان. منذ أقدم العصور لما قبل التاريخ وحتى عصرنا الحالي الذي **يتميز بالبحث** وكشف أسرار أخضارات وفعاليات الإنسان وعلاقته بالكون. فكيف به ألا يبحث ويستكشف **ويصف أعماله** الجمالية التي تمثل جزءاً كبيراً من حياته حيث تعدي نفسيته وتجعله متسكناً من حضارته التي جعلته انساناً فعالاً في مجتمعه.

والفنون هي الوجه الصفيح لفعالياته المستمدة من روحه الخلاقة المعالجة لشتى مظاهر الحياة الشخصية والعامة.

ما ورد في هذا الكتاب يستند إلى التحليل العلمي في إيضاح أسرار ومغاليق الفنون التشكيلية. وهو حصيلة نقراتي ضيقة مدة لا تقل عن أربعين سنة قضيتها في فن الرسم وتعليمه وقرأت كثيراً في مجالات الفنون. مما حذى بي أن أقدم هذا المؤلف لطالبي في أكاديمية الفنون الجميلة متوخياً كذلك القارئ العربي حيث هذا الكتاب سيسد فراغاً في المكتبة العربية.

بحني يستند إلى الأصول العلمية وكيفية ربط هذه الأصول تطبيقياً في عالم الفنون الجميلة مستنداً إلى التجارب الفنية التي زاولتها طيلة هذه المدة مسنداً هذا العلم وتطبيقه بالتواحي الإنسانية بشتى مظاهرها خلال العصور المختلفة حتى يومنا.

وقد بينت جميع الخصائص الممكنة المبسطة لمزاولة التطبيق في هذا العلم وفي مجالات الفنون حيث عُدت الطريق للقارئ حين الحاجة إليها.

ولعلمي أن المكتبة العربية تفتقر إلى مثل هذه الكتب ذات النمط الجديد حيث يعتبر العالم الذي أقدمه لكم من نوع فريد وحتى في بلاد الغرب. فقد أستندت في وضعه إلى مراجع عديدة مدققاً فاحصاً كل فكرة تعتريني في وضعه لنتم الفائدة.

وقد أستنزف وقتاً كبيراً في كتابته ورسمه بما لا يقل عن ثلاث سنوات.

وهذا المؤلف بحث في علم الفن "نظرياً وتطبيقاً" وُضِعَ لفائدة الفنانين والطلاب والمتقنين والمتعلمين والباحثين.

إن الجهد الذي لاقيته في وضع التخطيطات واللوحات المتونة والمصورات المرسومة أمر بالغ الدقة احتاج إلى جهد عالٍ كبير متوخياً إيضاح النظريات وتسهيل مهمتها.

ورأيت من الأفضل أن أضعه بجزئين منفصلين - الجزء الأول - يحتوي على المقدمة وخمسة أبواب - والجزء الثاني - خمسة أبواب أخرى مكملة مع الشروح والخواشي والمصادر التي كان قسم كبير منها باللغة الانكليزية والقسم الآخر باللغة العربية. وهذه المراجع من أهميات الكتب المعاصرة التي تبحث في عالم الفن. وهو الآن بين يديكم راجياً أن أوفق في رضا القارئ. متوخياً خدمة أمتنا العربية والله من وراء القصد.

فخرج عبو النعمان

المحتوى

المقدمة

- ١ - نظرة عامة في تاريخ العناصر التشكيلية وأساليبها ومدارسها ٢٠
- ٢ - المواد المستعملة قديماً وحديثاً . ٢٣
- ٣ - الأدوات . ٢٣
- ٤ - العصر الحجري المتوسط الحديث . ٢٣
- ٥ - فن البوتمان . ٢٥
- ٦ - جدول إيضاحي زمني للعصور الحجرية . ٢٧
- ٧ - الفن المصري القديم . ٢٧
- ٨ - الدولة الوسطى . ٣٠
- ٩ - العصر المتأخر حتى الفتح العربي . ٣١
- ١٠ - فن أرض الرافدين (ما بين النهرين) . ٣١
- ١١ - فن الدولة الكلدانية الثانية أو البابلية الجديدة . ٣٤
- ١٢ - الأخمينيون والفن الفارسي . ٣٥
- ١٣ - الفن الإغريقي اليوناني . ٣٦
- ١٤ - الفن الانطونيكي والروماني . ٣٨
- ١٥ - الفن المسيحي . ٢٩
- ١٦ - الفن البيزنطي . ٤٠
- ١٧ - الفن الإسلامي . ٤١
- ١٨ - عصر فن الرومانسك في القرون الوسطى الأوروبية . ٤٨
- ١٩ - عصر الفن الغوطي . ٤٩
- ٢٠ - فن عصر النهضة . ٥٠
- ٢١ - الفن في شمال وغرب أوروبا . ٥١
- ٢٢ - الحركات الفنية الحديثة المعاصرة . ٥٢
- ٢٣ - نظرة عامة عن النحت والتصوير . ٥٨
- ٢٤ - العمارة والمعماريون وتطوراتها الحديثة في أوروبا . ٥٩
- ٢٥ - موجز في تاريخ الحضارات وعناصرها . ٦٠

المجزء الأول

الباب الأول اللون

الباب الثاني الخط

صفحة	المبحث الأول	صفحة	نظرة عامة .
١٤٣	مِمَّ يتكوّن الخط وكيفيّة تكوينه .	٨٨	المبحث الأول
	المبحث الثاني		الضوء ومكونات أشعة الشمس
١٤٨	طبيعة تكوينه الفيزيائية والمساحية	٩٠	وتحليلها .
	والظلية .		المبحث الثاني
١٥٤	المبحث الثالث		مصادر الأشعة الضوئية واللون -
	الخط في الفراغ .	٩٢	اللون والطبيعة .
١٦٢	المبحث الرابع		المبحث الثالث
	طبيعة تكوين الخط وأنواعه .		انعكاس ألوان المادة على العين
١٧٩	المبحث الخامس	٩٥	وتفسيرها اللوني .
	تشكيل الخط فنياً من الفراغ		المبحث الرابع
	والمساحة .	١٠٢	تصنيف الألوان عموماً وقياساتها
١٨٤	المبحث السادس		الضوئية فيزيائياً .
	أنواع الخط والقيسة الضوئية	١١٢	المبحث الخامس
١٨٨	واللونية .		أعضاء الألوان واستعمالاتها .
	المبحث السابع	١٣٤	المبحث السادس
	الفرق بين خطوط اللغات كرموز		الألوان والفنون التشكيلية .
	والخطوط التشكيلية .	١٣٤	المبحث السابع
			المواد المستعملة للألوان .

الباب الثالث الشكل

صفحة

مقدمة عامة .

المبحث الأول

المفومات الأساسية للشكل .

٢٠٢

المبحث الثاني

استعمالات الشكل كظاهرة

أساسية .

٢٠٥

المبحث الثالث

استعمالات الشكل في الفن

كظاهرة أساسية في الانشاء

والتكوين للمساحات والحجوم .

٢٠٦

المبحث الرابع

علاقات المنظور

٢٠٨

المبحث الخامس

تكوين الشكل .

٢٢١

المبحث السادس

إضاءة الشكل

٢٣١

المبحث السابع

كيف يرى الشكل .

٢٣٤

الباب الرابع الموازنة

صفحة

٢٣٨

نظرة عامة .

المبحث الأول

٢٤٠

مصادر الموازنة في الطبيعة .

المبحث الثاني

٢٤٧

الموازنة والحركة والتشكيل .

المبحث الثالث

٢٥٢

أنواع الموازنة .

المبحث الرابع

٢٦٢

الموازنة والكتل والمنظور

المبحث الخامس

٢٧١

تشكيل الموازنة .

المبحث السادس

٢٨١

هدف الموازنة انشائياً .

الباب الخامس الفراغ

صفحة

المبحث الأول

٢٩٤

تكوين الفراغ .

المبحث الثاني

٣٠١

حركة النقطة .

المبحث الثالث

٣٠٦

التأثيرات الفيزيائية والفنية والنفسية
للفراغ .

المبحث الرابع

٣٣٨

الفراغ وحالة الأشكال

المبحث الخامس

٣٤٣

السطوح والجسمات في الفراغ .

المبحث السادس

٣٤٦

القياسات الهندسية والرياضية

المبحث السابع

٣٧١

اللون والفراغ .

الجزء الثاني

الباب الثاني التركيب الملمسي

صفحة	المبحث الأول
٥٣٦	مظهر الغلاف الخارجي للأجسام .
	المبحث الثاني
٥٤٧	اللون والملمس علامة فارقة للأجسام .
	المبحث الثالث
٥٦١	علاقة الملمس بالمرئيات .
	المبحث الرابع
٥٦٤	استعمالات الملمس وصفاته .
	المبحث الخامس
٥٧٤	تصور الملمس من الطبيعة إلى الفن .
	المبحث السادس
٥٨٢	خواص التركيب الملمسي والمضارة .
	المبحث السابع
٥٨٥	خصائص الملمس .
	المبحث الثامن
٥٩٠	انطباع الفني للملمس .

الباب الأول الضوء والقيمة الضوئية

صفحة	المبحث الأول
٤٤٤	فيزياء الضوء .
	المبحث الثاني
٤٥٥	الاضاءة وخواص علاقاتها .
	المبحث الثالث
٤٦٠	القيمة الضوئية .
	المبحث الرابع
٤٦٨	قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتشكيل .
	المبحث الخامس
٤٨١	استعمالات القيمة ومعالجاتها تشكلياً .
	المبحث السادس
٤٩١	أنواع الاضاءة .
	المبحث السابع
٥٠٦	تطبيق القيمة الضوئية انشائياً وموضوعياً .
	المبحث الثامن
٥١٣	توزيع القيمة الضوئية .
	المبحث التاسع
٥٢٦	تشكيل الضوء انشائياً .
	المبحث العاشر
٥٣٠	الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة

الباب الثالث البناء

صفحة

٥٩٦

٦٠٢

٦١٠

٦٢٦

٦٤٦

٦٥٩

٦٦٨

المبحث الأول
مقومات البناء التشكيلي .

المبحث الثاني
الفراغ والمسافة .

المبحث الثالث
مفهوم البناء وأنواعه .

المبحث الرابع
النسبة الذهبية عبر العصور .

المبحث الخامس
النظرة الجمالية والمواد الخام .

المبحث السادس
البناء والأجسام والهيئة .

المبحث السابع
تطور أساليب البناء .

الباب الرابع تكوين الهيئة

صفحة

٦٧٦

٦٨٢

٧٠٢

٧٢١

٧٣٠

٧٣٤

المبحث الأول
كيفية الرؤية .

المبحث الثاني
العوامل الأساسية وشروطها

المبحث الثالث
الهيئة في الفراغ والمساحة .

المبحث الرابع
تكوين الهيئة .

المبحث الخامس
تصنيف الهيئة ضمن الفراغ

المبحث السادس
عناصر تكوين الهيئة العامة

الباب الخامس التكوين الانشائي وطبيعته

المبحث الأول	صفحة
تطبيق العناصر انشائياً .	٧٤٦
المبحث الثاني	
المميزات .	٧٦٤
المبحث الثالث	
الانشاء كظاهرة .	٧٧٥
المبحث الرابع	
وظيفة الانشاء .	٧٩٦
المبحث الخامس	
تصور رؤية الانشاء عبر العصور .	٨٠٣
المبحث السادس	
المبادئ السياسية وتأثيرها على الانشاء .	٨٢٤
المبحث السابع	
الرؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .	٨٣٢
المبحث الثامن	
التراث والرؤية .	٨٣٧
المبحث التاسع	
الانشاء والرؤية الموضوعية	٨٤١
المبحث العاشر	
خاتمة .	٨٤٣

مُجْمَلُ مُؤَرَّخٍ فِي تَارِيخِ الْفَنِّ الْعَامِ

السنة قبل الميلاد	
٢٠٠٠٠ ق.م.	فن ما قبل التاريخ . العصر الحجري القديم (صناعة الأدوات لصوافية) .
٢٥٠٠٠ ق.م.	بداية فن الكهوف (التصوير على الجدران) .
١٠٠٠٠ ق.م.	العصر الحجري المتأخر (بداية فن العمارة . الحرف . النسيج) .
٤٠٠٠ ق.م.	الفن القديم .
	المملكة المصرية القديمة .
٣٠٠٠ ق.م.	فن الشرق الأوسط .
	الفن السومري . الفن البابلي .
٢٨٠٠ ق.م.	الفن الأيجي - اليوناني القديم .
	أ - الفن الكريتي (مينون الأول) .
٢٢٠٠ ق.م.	ب - الفن الكريتي (مينون الثاني) .
٢١٠٠ ق.م.	الفن المصري - المملكة الوسطى .
١٨٠٠ ق.م.	الفن اليوناني الأيجي - العصر الميسيني .
١٧٠٠ ق.م.	الفن الأيجي اليوناني (كرت مينون الثالث) .
١٧٠٠ ق.م.	فن الشرق الأوسط . الفن الآشوري .
١٥٨٠ ق.م.	الفن المصري للامبراطورية الحديثة .
١٢٠٠ ق.م.	الفن المصري للامبراطورية الحديثة .
١١٠٠ ق.م.	الفن اليوناني الأيجي - عصر هوميروس ، "الأثروسكي الإبطالي" .
١٠٩٠ ق.م.	الفن المصري - عصر السفوط والتأثيرات الأجنبية الخارجية .
٧٥٠ ق.م.	الفن اليوناني عصر الأركايت (المهجور القديم) المريج بين الأثروسكي والروماني الإبطالي .
٦٠٦ ق.م.	الفن الكلداني والبابلي . الشرق الأوسط .
٥٣٠ ق.م.	الفن الفارسي إلى ٢٢٥ ق.م . الشرق الأوسط .
٤٧٠ ق.م.	الفن اليوناني - العصر الكلاسيكي .
٣٣٨ ق.م.	الفن اليوناني - العصر الهيلينستي .
٣٣٢ ق.م.	مصر - الفن اليوناني المصري أو عصر البطالسة .
٢٨٠ ق.م.	الفن اليوناني الروماني .
١٤٦ ق.م.	اليونان والرومان وفن مستعمراتهم (الفن الروماني) .
٣٠ ق.م.	الفن المصري للدولة المستعمرة - روما - .

السنة بعد الميلاد	
٣٠٠	ب.م. فن القرون الوسطى بداية الفن المسيحي في إيطاليا .
٣٣٠	ب.م. بداية الفن البيزنطي في الشرق الأوسط ومصر - الفن القبطي .
٥٥٠	ب.م. الفن لعربي الاسلامي في شمال أفريقيا وجنوب اسبانيا (الفن المغربي) .
٧٦٨	ب.م. فن العصر الكارولنجي (العائلة الملكية الحاكمة في فرنسا وألمانيا) وشمال إيطاليا . وسمي هذا الفن باسمها .
٨٠٠	ب.م. الفن البيزنطي امتطور (الشرق الأوسط) (اليونان) (روسيا) (وبعض من إيطاليا) (رافينا رومانيا) الى ١٤٥٣ ب.م. هجرة القبائل البربرية (الفاينك) (والهون والغوط) ومن فجر العصر المسيحي في غربي أوروبا .
١٠٠٠	ب.م. الفن الرومانسك (اللاتيني) خصائصه التشابه مع الفن الروماني في فرنسا وإنجلترا (وفي هذه الحقبة لم يصل إلى إسبانيا وإيطاليا وألمانيا) .
١١٥٠	ب.م. الفن الغوطي في أوروبا .
١٣٠٠	ب.م. فن عصر النهضة العصر الأول إيطاليا من فنانيها جيوتو ودوتو Giotto, Duccio
١٤٠٠	ب.م. عصر النهضة مما بعد . ماساجيو دوناتلو ، فرانشسكا ، ليوناردو .. الخ .
	فن عصر النهضة في بلاد الغرب من إيطاليا حيث عصر الانقطاع ظهر فان إيك ، فاندرويلد ، فاندر كوز .
١٥٠٠	ب.م. فن عصر النهضة المتقدم . ميخائيل أنجلو ، رافائيل ، تينتوريتو . تأثر فن غرب أوروبا بالفن الايطالي .
١٥٢٠	ب.م. الباروك الايطالي والفن المتألق .
١٦٠٠	ب.م. فن الباروك في أوروبا عصر روبنز ، رامبرانت ، فيلاسكوس .. الخ بداية فن عصر المستعمرات - أميركا .
١٧٠٠	ب.م. فن الروكوكو (لصياغة) - أوله في فرنسا وانتشر في عموم بلاد أوروبا ، والمستعمرات في أميركا .
١٨٠٠	ب.م. النيو كلاسيك (الكلاسيكية الجديدة) رجالها دافيد ، أنكرز .
١٨٢٠	ب.م. الرومانتيكية جيريكو ، دلاكروا ، ترنر .
١٨٥٠	ب.م. الواقعية والطبيعية الفرنسية ، هونورية دوميه ، كوريه .
١٨٧٠	ب.م. ماية ، وحركة الانطباعيين منهم ، مونييه ، بيسارو ، رنوار .
١٨٨٠	ب.م. ما بعد الانطباعية ، سيزان ، سورات ، فان كوخ ، كوكا .
١٩٠٠	ب.م. الحركات الفنية في القرن العشرين .
١٩٠١	ب.م. ما بعد الانطباعية . بيكاسو ، الحقبة الوردية ، الحقبة الزنجية .
١٩٠٥	ب.م. الوحشية الفرنسية ، ماتيس ، رُؤو ، فلانك ، ديريك ، دي بروك ، ثانيا نيلد ، كمر حنر ، مولر ، كوكوشكا .
١٩٠٦	ب.م. الفن التجريدي . المدرسة التكعيبية ، بيكاسو ، براك ، فرناند ليجه ، ظهور المدارس المستقبلية في إيطاليا .

- ١٩١٠ س م إدماج الخيال في الفن ، منهم : جيركو ، شاكل ، بول كلي ، روسو . وفي إيطاليا ، بوجوتي ، بالاً ، سافاريني ، كازا .
- ١٩١١ س م فن التجريد المطلق المنفصل عن الطبيعة منهم في ألمانيا ، مارك ، كاندنسكي ، كلي ، جولينسكي ، ماك . روسيا لاريونيف ، مالفيتش ، كابو . ألمانيا كذلك ، كاندنسكي ، كلي ألفرس . فرنسا . ديلاوي ، هولندا . موندريان ، فان ديسبورغ ، فان تويمرلو . إنكلترا . بن سكولسون . أميركا . أوكيف ، دافيس ، فيننجر ، ستلا ، ديوت ، كاتس ، بيريرا .
- ١٩١٦ ب.م الدادائية . نزارا ، روشامب ، آرت ، ماكس ارنست ، بيكاليا .
- ١٩٢٤ ب.م السريالية المنظمة . ارنست ، تانكواي ، دالي .
- ١٩٢٥ ب.م السريالية التجريدية . ميرو ، ماسون ، تاموي ، مانس ، باريوتس ، تولي ، كوركي ، كريفس .
- وظهر في ألمانيا ما يسمى بالتشبيهية الحديثة ومنهم كروز ، ديكس .
- ١٩٣٠ س م ظهرت المدرسة التعبيرية ومنهم ووبر ، مونك ، سوتين ، بيك مان ، اورزكو ، شاهين ، ليفي ، أفيري ، كون ، بوفية ، بانثوس .
- ١٩٤٠ س.م التجريد ما بعد التعبيري . بدأ في أميركا . ومنهم كوركي ، هوفمان ، مودرويل ، بولاك ، دي كوننك . بروك وموازية لهذه الحركة ومماثلة في أوروبا .
- ١٩٦٠ ب.م ظهرت تيارات متفاوتة في أوروبا وأميركا منها الأب والبوب آرت والرافعية الهندسية في فرنسا ويوجد تيارات أخرى فردية متعلقة بجمالية خاصة لها علاقة بالصناعة الإلكترونية والكيمياء ولم تتبلور إلى حد الآن .

الباب الأول

الضوء والقيمة الضوئية

المبحث الأول

فيزياء الضوء .

المبحث الثاني

الاصداء وخواص علاقاتها .

المبحث الثالث

القيمة الضوئية .

المبحث الرابع

قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتشكل .

المبحث الخامس

مستعدلات، القيمة وعلاقتها تشكلياً .

المبحث السادس

أنواع الاصداء .

المبحث السابع

تطبيق القيمة الضوئية انشائياً وموضوعياً .

المبحث الثامن

توزيع القيمة الضوئية .

المبحث التاسع

تشكيل الضوء انشائياً .

المبحث العاشر

الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة .

المبحث الأول

فيزياء الضوء

- ١ - ماهية تكوين الضوء علمياً .
- ٢ - أهمية أشعة الطيف الشمسي والوانها الفضوية وتأثيراتها فياً وتشكيلياً
- ١ - ماهية تكوين الضوء علمياً .

الظاهرة الرئيسية في حياتنا الاعتيادية هو وجود الليل والنهار وهذا العامل الأساسي ناتج عن الشمس واضاعتها حولنا وتحجب عنا ليلاً ونسطع نهاراً وبعض الأحيان تحجبها بعض الغيوم ولكن نورها يعم الأرض . ولولا الشمس والنور الذي تمنعه إلينا لما عرفنا نحن والنباتات التي حولنا الحياة . فالتنور وضوءه مصدر الحياة ونحن جزء منه إذ لولاها لما وجدنا الساعات ولانعدام الغذاء ومات كل حي على سطح الأرض حتماً . وكذلك نحمد الهواء وتساقطت الغازات المحيطة بالأرض على حياة سرائل وانعدمت الحياة دون شك . وهكذا نرى أن الأرض بدون ضوء تصبح كوكباً خالياً من الحياة حتماً .

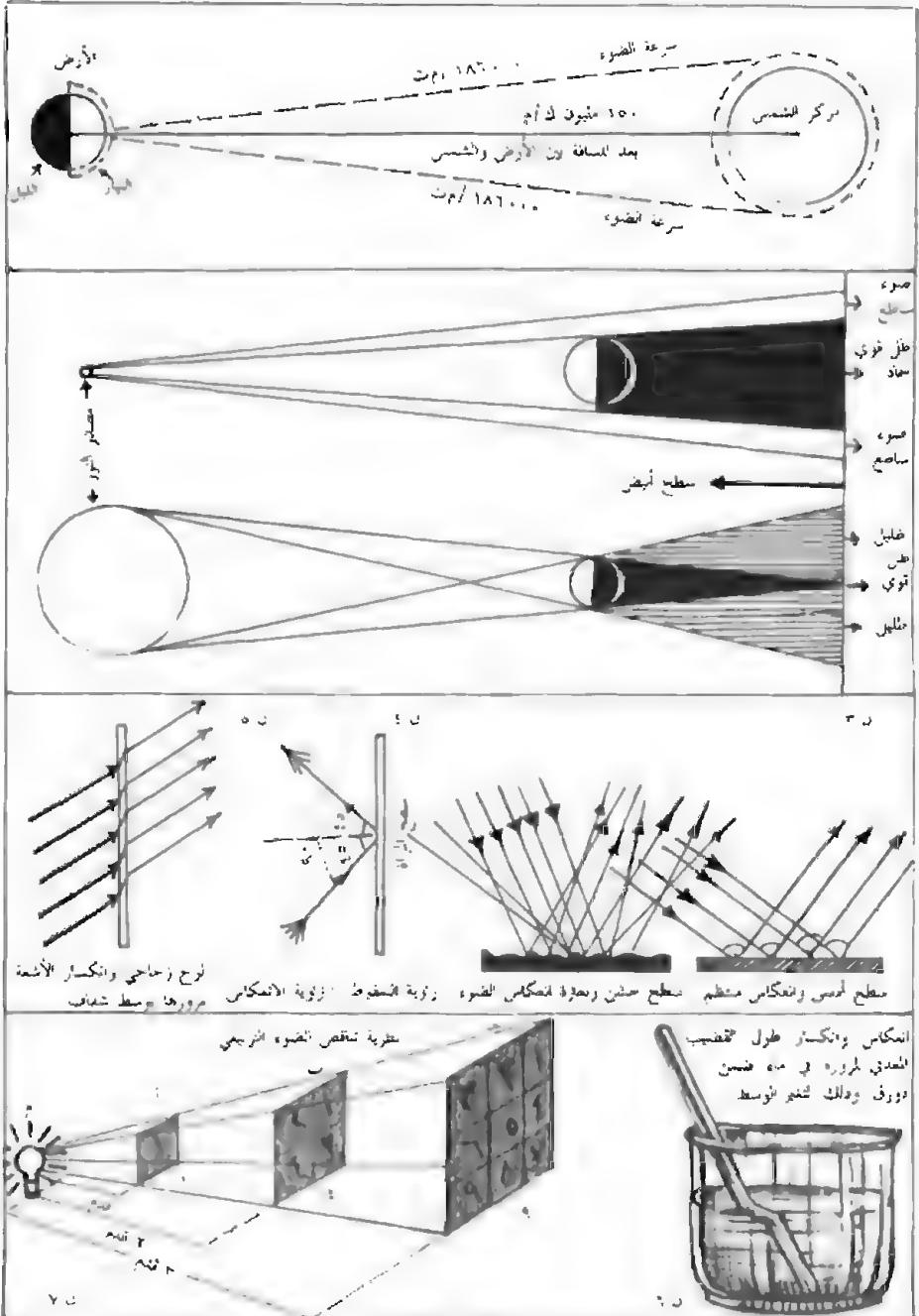
ومن حسن حظ الانسان والحيوان والنبات وجميع الأحياء على الأرض تستند بوجودها إلى الضوء إذ هو مصدر الدفء والحرارة والعامل الأساسي المساعد على حفظ الحياة على هذا الكوكب .

١ - سرعة الضوء

بدوراً نرى الضوء على اختلاف درجاته باختلاف المناطق وساعات النهار التي يصل بها إلينا . الجهاز الذي بواسطته نرى هو جهاز العين وهو جهاز دقيق يُقيّم لنا الضوء وقائدته في الرؤية والعين تميز بين الضوء وأنواعه والظلام في الليل والكهوف وبواسطة العين منذ يوم الولادة نتعلم رؤية الأشياء المحيطة بنا إن كانت متحركة أم جامدة ونحد الضوء ونوره من الظواهر الفيزيائية المهمة التي سبّرت الانسان وأهمنته كثيراً من الاكتشافات العلمية والفنية الحضارية والتي جعلته أن يدرس هذه الظاهرة على مختلف العصور والتصور الحضاري وذلك لأهمية الضوء والشعور بالحاجة الملحة له .

كان عام ١٦٧٦م حيث نشر العالم الهولندي -أولافس رومر- تفسيراً عجيباً آنذاك لهذه الحقيقة الغريبة . واعتقد حسب تجاربه أن الضوء يسير إلينا من الشمس بسرعة خاصة وعلى ذلك يستغرق وقتاً زمنياً بين لحظة انطلاقه من الشمس ووصوله إلى الأرض . وعمل حساباته الرياضية ، وحسب السرعة التي يستغرقها الضوء بين الشمس والأرض ، فوجدتها تساوي بحساباته (١٩٢٠٠٠) ميل/ثانية وهو الرقم الذي صحح فيما بعد إلى المسافة المقاربة إلى درجة الفصحيح وهي ١٨٦٠٠٠ ميل/ثانية (٣٠٠/٠٠٠٠) كيلو/ثانية وهي السرعة المعول عليها حالياً في القياسات الفعلية .

لحكمة ملياً في هذه السرعة الخيالية وهي تقطع المسافات الشاسعة بزمن معدد كيلو/ثانية ، أي بعينه حسانية بسيطة يستطيع الضوء أن يدور حول محيط الأرض سبع مرات متتالية في ثانية واحدة -فتصور ! .



والضوء باستطاعته أن يدور حول الأرض بلسحة عين .

ب - التغيرات التي يحدثها الضوء

توجد تجارب وشواهد أخرى تثبت أن للضوء صفة بالحركة وله طاقة (أي قادر على إحداث تغيرات مختلفة) والضوء يحدث التيارات الكهربائية في كرات جهاز أعيننا وتلك التيارات تمر عبر جهاز العين إلى الدماغ فيقوم الدماغ بحل رموزها الضوئية ويحولها إلى أشكال كما يحدث في التيارات الكهربائية المرسلة من محطات الإرسال للثلاثيوني وتأتي هذه الموجات الكهربائية إلى الجهاز التلفزيوني وترتطم به ويقوم بتفسير وتحويل هذه الموجات الكهربائية إلى موجات ضوئية تتجمع على الشاشة والجهاز يعللها ويظهرها على هيئة صور متحركة كما يفعل جهاز العين في الحيوان والاسنان .

وسنتبع من هذا للضوء صورة معينة من صور الطاقة الطبيعية المتحركة ، ولعل قد لاحظنا ما للضوء من تأثير على تغير الألوان والأصباغ وطبيعة المواد الكيميائية كما نعرف في عملية إظهار الفيلم السالب للتصوير الفوتوغرافي وعلاقته بالضوء والظلام وكيفية نضوجه . قد نلاحظ في أثناء مرورنا بالشوارع الرئيسية العامة كيفية تغطية السلع التجارية في الواجهات مستائر ملونة بالأصفر أو أي لون فاتح آخر لمنع سقوط أشعة الشمس المباشرة على السلع حتى لا تغير ألوانها الجميلة .

ج - للضوء النظرية النسبية

نقوم سرعة الضوء بدور هام في نظرية أينشتاين وقد دلل على ذلك بالفرضية التالية :

لنفرض سفينة فضاء دفعت إلى السماء بسرعة عالية جداً بواسطة محرك صاروخي نفاث . وانفقت من جاذبية الأرض . هنا ننص النظرية النسبية على أن الجسم المنطلق بتزايد سرعته وتزايد كتلته أيضاً (أي ثقله) في أثناء سيره ويتغير آخر (كلما ازدادت سرعة سفينة الفضاء تزداد كتلتها أو ثقلها) وكلما ازدادت كتلة سفينة الفضاء تنشأ صعوبة أزيداد سرعة السفينة وهكذا بأقتراب سرعة السفينة من سرعة الضوء يزداد ثقلها ويعظم ويصعب سريع جداً وعندما يصل ثقل كتلة السفينة عظيماً نتيجة لأقتراب سرعتها من سرعة الضوء يصعب وزن (كتلة السفينة كبيراً جداً) بحيث لا يمكن للسفينة أن تسير بسرعة أعلى من سرعة الضوء مهما كان الدافع أو الآلات المسيطرة للقيام بدفعها لهذا الغرض وتتعادل سرعة السفينة مع سرعة الضوء فتصبح سرعتها صفراً * . وقد أستنتج أينشتاين حسب هذه النظرية أنه لا يمكن لأي جسم متحرك بدافع مـ أو بحركة ذاتية أن يسير بسرعة أعلى من سرعة الضوء أي بمعدل ١٨٦,٢٦٥/ميلاً في الثانية (٣٠٠,٠٠٠) كإثباتية .

ومن الصعوبة مكان أن ندرت الصلة القائمة بين الضوء والمادة بسهولة . ولكن العلماء بدأ إدراك ذلك عن طريق تجاربهم الفيزيائية قائلين - أن ذرات المادة - ربما تكون مكونة من موجات مثل الضوء وأن حركة هذه الموجات التي تنشأ فيها - نظام جسيمات المادة - .

ونحن نعلم أن لنا حواس خمسة نشاهد فيها جسم الإنسان وحركته ولكننا لا نعلم إلى حد لأن سر هذه حركة . وكذلك إذا لمسنا قطعة صخر يمكننا أن نعرف مدى خشونتها أو نعومتها ولا نعرف سر تكوينها ولكن

* أينشتاين عام ١٩٠٥ ميلادي (١٩٨٩ - ١٩٧٢) توحد قواعد النظرية النسبية لتلافة الأرض بالكواكب وكيفية التفاعل مع الظواهر الطبيعية (إنشاء) إلى هذه النظرية (المنزلة)

لنلحظ نصل الى معرفة كثير من الأسرار ولا عجب إذا قيل لنا -المواد الصلبة أقرب ماتكون في طبيعتها الى الضوء وقرانته . . *

د - الضوء وتحليل أشعته

المسافة بين الأرض والشمس تبلغ حوالي (١٥٠ مليون كم) ويقضي للضوء احتياز هذه المسافة مايساوي دورة الأرض ٤٠٠٠ مرة - فما هو هذا الضوء الذي يحمل بُدَّ باستمرار ظواهر الشمس رغم بعد المسافة ؟ وبما يمتاز وماهي علامته المميزة ؟ .

الاحساس بالضوء ناتج عن الاحساس لجهاز عين الانسان ولكن هل كل ضوء يُرى ؟ ليس كذلك ، فبعض الأشعة لا ترى بالعين ، منها الأشعة تحت الحمراء والفوق سفسجية . أما أشعة الشمس الطبيعية فهي رائدنا في هذا الباب والتي تتعلق أمورنا بفننا وتنظيم الرؤية وقيمتها الضوئية .

ولدراسة الضوء لابد من دراسة الرؤية البصرية وانظماها وهذه الانظماات ذات خاصيتان أساسيتان :

١ . اللون .

٢ - درجة الاضاءة (السطوع) .

هاتان الخاصيتان تتميز بهما عينا كل إنسان وحيوان ببصر طبيعياً والعين جهاز فيزيولوجي في جسم الانسان . وهي لا تحتاج إلى ايضاح لها إلا فيما يتعلق في كيفية تكوينها في أعمالنا الفنية وسوف نقوم بشرحها آنفاً .

وهناك خاصية أخرى تسمى التشيع . ونعني بالتشيع أن سطوحين بنفس الدرجة الضوئية واحد يباين الآخر وكلاهما أحمران مثلاً . فتؤكد هنا أن أحدهما لونه أكثر حمرة من الثاني والثاني أكثر بياضاً من الأول فالأول الذي أكثر أحمراراً نعتبره هنا متشيعاً باللون بينما الثاني أقل تشيعاً لأنه يميل إلى ابيضاض . وهكذا فعملية الدرجة الضوئية والتشيع انلوني نعتمد على ضوء النهار وساعاته والليل كذلك والنجوم لائرى سهاراً نراها ساطعة ليلاً وكذلك القمر .. الخ .

أما الصفة الثالثة فلاحساس البصري وهو رقم (١) اللون هي أيضا خادعة لاتقل عن الأولى في درجة نسبة رؤيتها وتوقف أمورنا إلى عامل الضوء ودرجته .

ولا يصل الضوء إلى العين إلا إذا سقط على جسم ما وارتد اليها ، والأجسام السوداء تظهر سوداء أو داكنة لأنها تمتص معظم الضوء وتعكس منه قليلاً ، والأجسام البيضاء تظهر باضعة ساطعة لانها تعكس جزءاً كبيراً من الضوء وتمتص قليلاً منه . فلا يصل إلى المشاهد أي ضوء من اللون الأسود بينما يصب أغلبه من اللون الأبيض .

ولنساأل سؤالاً هنا : هل يظهر الجسم الأبيض أسوداً في بعض الأحيان ؟ .

الجواب نعم ، إذا نظرنا إلى جسم أبيض في ظلام دامس ظهر أسوداً كأى جسم آخر . ففي حالة الظلمة الخائكة لا يوجد ضوء يسقط على الأجسام البيضاء فتعكسه إلى عين المشاهد ولذا يبدو كل شيء أسود كما يعرف من مشاهدتنا الأجسام المتحركة ليلاً لا تعدو إلا أن تظهر أشباح سوداء قليلة الضوء نسبياً . وحالكة لا ترى .

ولنأخذ مثلاً آخر ، الطائرة في السماء جسمها يظهر لامعاً لأن المادة المصنوعة منها مصقولة ناعمة معدنية فنعكس أكبر كمية من الضوء وخاصة على الجزء المعاكس لضوء الشمس . بينما الجزء الذي يقع في الظل هو الجزء الأسفل من الطائرة يظهر قاتمًا مائلاً إلى الرمادي أو السواد وذلك لأن حجاب أشعة الشمس عنه .

وعليه لغومة السطح لنحسم أو حثوثته تؤثر في عكس الضوء إلى المشاهد لأن الضوء الساقط على حسم تحتن يتدد ذلك الضوء بخطوط وروايا غير منتظمة فيصل ضوءه إلى العين ضعيفاً . بينما الجسم الأملس المعدني المصقول يعكس ضوءاً متناسقاً وكثيراً إلى العين لغومة سطحه ويقوم بعكس الأشعة كالمرآة المصقولة وذلك بروايا وخطوط أشعة منتظمة كما نحصل في قانون المرايا .

هـ - تناقص الأضاءة بالنسبة إلى مصدرها

نرى دائماً الأجسام القريبة منا مضئية وواضحة الرؤية وكلما ابتعدت طُمست معالمها وأصبحت شبحية . هذه الظاهرة في المنظور عامة تستند إلى قاعدة الانارة فكل جسم قريب من مصدر الضوء والرؤية يكون واضحاً في نوره وظله وكلما ابتعدت نقصت القيمة الضوئية بشكل تربيعي القيمة بحيث يظهر الجسم من البعد شبحياً ومسطحاً إلى أن يمتحي في الرؤية كلما اتعد وسنشرح هذه النظرية كما وردت في الشكل (١) نموذج (٧) . نأخذ حزمة ضوئية بدرجة معينة من المصدر (م) وهو مصباح كهربائي مثلاً ونضع حاجزاً مربعاً أمام الضوء على بعد قدم واحد فيصطدم لضوء بالحاجز (آ) ويصينه بدرجة معينة .

لنرفع هذا الحاجز (١) فنجد حاجزاً مؤشراً بالحرف (ب) وهو ذو مساحة أربعة أضعاف مساحة (آ) وعلى بعد قدمين نجد ما يغمر هذا الحاجز من الضوء أقل من الحاجز الأول وهكذا إذا رفعنا الحاجز (ب) ووضعنا الحاجز (ج) وهو أكبر منه وعلى بعد ثلاثة أقدام نجد أن هذا الحاجز يصعف الضوء الساقط عليه بمقدار كبير عن الحاجز (آ) .

ومن خلال هذه التجربة وجد العلماء نقصان الضوء يكون تربيعياً كلما أبتعدت المسافة أي ما يسقط على الحاجز (١) - ١ وما يسقط على الحاجز (ب) = ٤ وما يسقط على حاجز (ج) = ٩ وهكذا ... (الشكل ١) .

وعليه فالطاقة الضوئية تسقط على الحاجز (آ) بما يساوي ١ والحاجز (ب) بما يساوي مربع القدمين والحاجز (ج) بما يساوي مربع الثلاثة أقدام .

فالحاجز (آ) بعد قوة الطاقة الساقطة وحدة ١ واحدة .

والحاجز (ب) بعد ٢ قدم قوة الطاقة الساقطة $2 \times 2 = \frac{1}{4}$ وحدة .

والحاجز (ج) بعد ٣ قدم قوة الطاقة الساقطة $3 \times 3 = \frac{1}{9}$ وحدة .

وهكذا تظهر فروق التناقص واليكهم حسابها :

المسافة	الاستضاء بالنسبة لقيمتها عند المسافة الأولى	
١ - ١ قدم	$\frac{1}{1}$	وحدة كاملة .
٢ - ٢ قدم	$\frac{1}{4}$	وحدة أي ربع الوحدة الكاملة
٣ - ٣ قدم	$\frac{1}{9}$	وحدة تسع الوحدة .
٤ - ٤ قدم	$\frac{1}{16}$	وحدة واحدة من تسعة عشر من وحدة .
٥ - ٥ قدم	$\frac{1}{25}$	وحدة واحدة من خمسة وعشرين من الوحدة
٦ - ١٠ قدم	$\frac{1}{100}$	وحدة واحدة من مئة من الوحدة .
٧ - ١٠٠ قدم	$\frac{1}{10000}$	وحدة من عشرة آلاف من الوحدة .
٨ - ١٠٠٠ قدم	$\frac{1}{1000000}$	وحدة من مليون من الوحدة .

إن قاعدة تناقص الضوء على بعد المسافات نفسه ينطبق على "عكس المعدل" وهو القرب وبفهم النظرية تتضاعف قوة الضوء ومصدره وكلما ضاعفنا مصدر الضوء وقربناه تضاعفت قوة الاضاءة تربعياً وهكذا . وعليه ، فالإضاءة تعتمد على مصدرها للنير الأجسام التي أمامها وعملية توزيع الاضاءة وقوتها نبحث نحن بصدد دراستها لعلاقتها بتوزيع الضوء وأشغاضه الفنية والموضوعية ومساحاته وأنواعه وألوانه . ومدى ما نقدر على التصرف في هذه العملية للأغراض البثائية في عمية التنويع والتوزيع التشكيلي فنياً حسب الرغبة والحاجة والمقتضى الموضوعي ."

و - مصادر الضياء والضوء

طبعاً من المعروف أن مصادر الضياء متعددة ، وأساسها الشمس والقمر والنار والكهرباء وهي أشعة واضحة ترسل شعاعها إلى الأجسام والكائنات وهذه تعكسه بدورها للانارة والاضاءة ، ونحن نرى الأجسام في الطبيعة لهذا السبب . ولر فرضنا انقطاع شعاع الشمس عنا أو انطفائها لوجدنا بعد ٨ دقائق الدنيا تظلم ويصبح أحوالها حادساً وعليه لا يمكن أن نرى . وأي مصدر ضوء مهما كان نوعه وضائته يمكن أن يسجل ضوءاً ساقطاً على جسم وبدرجة معينة نخدم الرؤية مهما كانت تلك الرؤية ونوعيتها وسوف نتحدث عن أنواع الضوء وسقوطه وفائدته الفنية وتوزيعه .. الخ .

الضوء يحرص على وجه العموم بمصدرين :

١ - المصادر الطبيعية :

- ١ - الشمس .
- ٢ - القمر .
- ٣ - النار .
- ٤ - البراكين .

ب - المصادر الصناعية :

- ١ - الكهرباء .
- ٢ - إشعال النار الصنعي .
- ٣ - الطاقة الذرية .
- ٤ - الشموع والمواد المحترقة على اختلاف أنواعها مثل الخشب ، الشمع ، النفط ، البارافين ، الجلود ، الزيوت ، الفوسفات ، القار ... الخ .

والضوء مصدر مهم للجنة من جهة ومصدر لأنارة الطبيعة والجسمات والحيوانات من جهة أخرى وهو معيار لظهور الأجسام خلال الرؤية وهو يعي لنا قيمة إضاءة الجسمات ويلعب دوراً مهماً ورئيسياً في صياغة اللون التشكيلي وخاصة الفن المعماري والنحت والرسم ومشتقاتها . ويلعب نفس الدور في المسرح والسينما والتصوير الفوتوغرافي وكل عمل تصويري صناعي يعتمد على التسجيل مثل (الفوتوستات) والطباعة والحفر والبلوغراف ويحلل عامة في كل الصناعات الخرفية والميكانيكية والكهربائية

٢ - أهمية أشعة الطيف الشمسي وألوانها الضوئية وتأثيراتها فياً وتشكلياً*

سوف لا نبحث صراحة في مدى وأهمية شعاع الشمس أو الحزم الضوئية الآتية منها أو ما يسمى في تحليل الضوء والأشعة بحل نصف الشمسي لأشعتها الاعتيادية وتأثيرها فيا على الأجسام والأشياء والنباتات والحيوانات المسافرة عليها ومدى ما تعطيها من رؤية ووضوح .

ونولنا الشمس وضوئها ثم يكس حياة على الأرض انطلاقاً . وهذه النعمة العظيمة التي تسمى أشعة الشمس هي مصدر وطاقة للكانات الحية والرؤية على السواء .

والأشعة الضوئية والنسب تقسم إلى أشعة بيضاء مرئية إعتيادية وهي من الشمس والتي نعول عليها في أعائد الفنية واللونية وأشعة غير مسموعة بعول عليها العلماء وعلى تأثيراتها الحياتية ومدى الاستفادة منها لقهر كثير من اختفايا التي يحتاجها الإنسان .

أ - الأشعة الكونية تقسم كما في الشكل (٢) كالآتي .

- ١ - الأشعة الكونية وطول موجها بين ١٠/أنس ١٢ م جميع هذه الأشعة لا ترى بالعين المجردة
- ٢ - أشعة جاما أو كما وطول موجها بين ١٠/أنس ٩ م
- ٣ - الأشعة فوق البنفسجية وطول موجها ١٠/أنس ٨ م
- ب - الأشعة المنظورة وهي التي تأتي أسفل مركز العين وهي التي يراها الإنسان
- ١ - الأشعة المنظورة والحرارية طول موجها بين ١٠/أنس ٦ م تحت الحمراء
- ٢ - الأشعة الميكروحرارية طول موجها بين ١٠/أنس ٥ م

جـ - أشعة الرادار أوجهها بين ١٠/أس ٤

١٠/أس ٢

رادارية

د - أشعة غير مستعمنة ضعيفة التردد موجية وأطوالها بين ١٠/أس ٢ وهناك الموجات لأشعة الراديو وهي كالآتي :

وأغلبنا قد سمع
بها وصلاحتها في
الراديو والصوت

١ = ١٠م طول الموجة القصيرة

٢ = ١٠م طول الموجة المتوسطة

٣ = ١٠م طول الموجة الطويلة

أما الأشعة الاعتيادية وهي أشعة الشمس فيمكن تحليلها ومعرفة أطوالها وذبذباتها كما عرفناها في باب الألوان وسوف نتكلم عنها هنا بما يتعلق بمعرفة وعلاقة أمرها بالضوء .

تحليل أشعة الطيف الشمسي كموجات ضوئية

نأخذ عملية تحرير حرمة ضوئية للشمس في منشور زجاجي فنحصل على إنعكاس لوني مفكك لهذه الأشعة الاعتيادية حسب النموذج المرسوم في شكل (٢) والملون .

فالألوان وأصواتها كالآتي :

١ - البنفسجي	طول موجته	٤٠٠	ميكرون
٢ - الأزرق	طول موجته	٥٠٠	ميكرون
٣ - الأخضر	طول موجته	٥٥٠	ميكرون
٦ - الأصفر	طول موجته	٦٠٠	ميكرون
٧ - الأحمر	طول موجته	٦٥٠ - ٧٠٠	ميكرون

ونعرف من هذا التحليل مدى تأثير هذه الأشعة على القيمة الضوئية واللونية حيثما تسقط على الأجسام أو المراتب وأهميتها التي سوف نتكلم عنها في هذا الباب .

وعليه يمكن اعتبار مصادر الضوء نوعين كما أسلفنا :

١ - الطبيعية .

٢ - الصناعية .

الضوء الطبيعي نلاحظه على هيئة دشان خارج من الأكواخ ملون . والشمس حين الشروق والغروب . والضوء عند الفجر أو الضوء المنعكس عن الكرة الأرضية وأجسامها في مختلف ساعات النهار . وهناك ضوء الشمس المباشر والضوء الغير مباشر للشمس الذي نسميه "الغيم" أو الظل . وكذلك الضوء الحراري .. الخ . ومن خصائص الأشعة الضوئية الطبيعية :

١ - الانعكاس .

٢ - الانكسار .

٣ - الاستقطاب .

٤ - التدخّل .

٥ - التشتت أو التبرّد الضوئي* .

ومما يلي شرح مختصر عن خصائص هذه الصفات وعلاقتها بالفن التشكيلي .

١ ، ٢ - الانكسار والانعكاس في الأشعة الضوئية

يبين الشكل (١) النموذج (٣) وكيفية سقوط الأشعة على جسم ناعم وزوايا سقوط الضوء تساوي زوايا انعكاس للضوء الساقط على السطح الناعم ولكن بشكل أضعف من الموجات الأصلية الساقطة ، أما سقوط الأشعة على سطح خشن كما في ن (٣) فإنه يتبعثر في الانعكاس وذلك لحثونة السطح واختلاف زوايا الانعكاس حسب خشونة المادة الساقط عليها أشعة الضوء . وأما الانعكاس في النموذج (٤) عبارة عن سقوط أشعة على جسم صلب عاكس للأشعة مثل المرايا وهي تعكس جميع الأشعة الساقطة على سطح المرآة بنفس مقدار الزوايا الساقطة ولذا نرى الصور الساقطة على المرآة مرسومة مثلها تماماً وبمس الزوايا أي زوايا الأشعة الساقطة على المرآة وزوايا الانعكاس من سطح المرآة ، وهكذا نرى الصور المنعكسة .

وكذلك الانكسار في النموذج (٥) من شكل (١) ونموذج (٦) من نفس الشكل فالنموذج (٥) يمثل سقوط الأشعة على سطح زجاجي شفاف حيث يحصل اختراق لهذه الأشعة ضمن الجسم الشفاف الزجاجي ولكن بعض الانكسار في مرور الأشعة وزواياها .

والانكسار في الشكل (١) ن (٦) حيث نضع قضيباً زجاجياً في دورق مملوء إلى نصفه بالماء نجد انقصاب قد تنكسر عن استقامته الأسامية . وهذا الانكسار يحصل لوجود مادة ثانية مثل الماء وهي غير الهواء فالذي نراه في الهواء له قانون رؤية يختلف حيناً يعبر هذا الجسم إلى سطح مادة شفافة أخرى لذا يظهر لنا موجات وزوايا منكسرة تختلف عن التي في الهواء** .

وظاهرة القوس والفرج عملية انكسار للأشعة من خلال الغيوم حيث تقوم بدور العدسات المخللة للأشعة وترسلها إلى مناورة ولكن أيضاً براوية معينة تنتهي مع عين الإنسان .

٣ - الاستقطاب

المعروف عن الضوء ينتشر من مصادره مثل الشمس في جميع اتجاهات الفضاء والكون وقسم يصل إلى الأرض والقسم الآخر إلى القمر والكواكب السيارة الأخرى وقسم ينتشر متلاشياً في الفضاء الكوني أو يرتطم بالجرامات والنسدم ويتعامل معها ضوئياً .

وإذا قدر لنا أن نوجد انتشار الأشعة التي تصطدم بالأرض ونعبر عنها بأنها عمودية السقوط وكثير

* عنوان البحث والشمس الزجاجي . استعملت هنا كلمة انتشار الزجاجي عوض الفوتون ويعبر هذا الاستعمال الثاني نفس الكلمة .

** تعامل انكسار الضوء في اختراق وسط يختلف واحد عن الآخر كالهواء والماء حيث نلاحظ ذات الرؤية الصلبة . حيث يصعب حسب نصفه منكسر عن النصف الآخر مثل النموذج (٦) ونفس هذه الحالة في الانكسار مثل إسكان ركض في الهواء بمرط عطمة وحين نطعم من شاطئ البحر ويذهب في الماء تصطدم قوة انفعال حركته بالماء فتصغر حركته وأهمه بوسط جديد هو الماء . كانت الأشعة تنعرجها حين اختلاف الوسط المادي الذي تمر به .

(المؤلف)

صولية مستقيمة الأشعة والانتشار حيث يعتبر انتشار ذبذبات وموجات هذه الأشعة في مستوى واحد عمودي على المحرى الأمامي الذاهبة اليه الموجات . هذه الأشعة يطلق عليها بالأشعة المستقطبة polarized light وتستمر هذه الأشعة من الشمس إلى أي جسم وتصطدم به فتدبب مستوى واحد ويظهر مورها موزعاً على جميع اجزاء الجسم مهما كان صغيراً أو كبيراً أن هذا السطح الجسم الجسم يسمى plane polarized .

وسننبه استقطاب هذه الأشعة وتوجيهها بشكل حبل يُشدُّ بين اثنين فاذا هز زناه من أحد الرأسين سينموج ويصل إلى الشخص الثاني وإذا تحرك الشخص الأول محرراً الحبل نرى موجات الحبل تتحرك وتنتج باتجاه الشخص المتحرك ولكن الرأس الثاني يبقى مستقطباً بالشخص الثاني طالما انه لا يتحرك وهكذا الأشعة المستقطبة التي تتكون من موجات الراديو والتلفزيون وهي نموذج ويطبق هذا على الأشعة الكهربائية المسطرة على شاشة ما مثل السبنا وتعتبر مستقطبة ويمكن ان نستقطب الضوء على اللوحة الزيتية في منطقة معينة ونهدف موضوعي معين كعملية فيه بحثه . وتسمى عملية تركيز الضوء في منطقة معينة .

وأغلب الناس لا يمكنها أن تعرق بين أشعة مستقطبة أو غير مستقطبة ولكن نحن نقدر على تأثير استقطابها فنياً . بالتركيز على الكتل والأجسام أو المناطق التي نريد أن تظهر بقوة استقطاب الضوء أو الظلام نهدف يتصل بحمال حركة الضوء في المضمون واللوحة

٤ ، ٥ - التداخل والتشتت أو التشرذم الحيثي Diffraction

في علم البصريات نقدم عن انتشار الضوء بخط مستقيم ، نقول النظرية :
إذا انتشر ضوء في جو متجانس يكون انتشاره بخط مستقيم وأصغر عقبة تقف في طريق هذا الضوء أي (العقبة تقع بين مصدر الضوء والعين) تحول دون استمرار انتشاره .

ولكن هناك ظواهر تثبت خطأ هذه الطريقة القديمة مثلاً : إذا نظرنا إلى مصباح كهربائي قوى من مسافة ٢٠ - ٤٠ متراً ووضعنا عيننا عبر أصبعين عموديين على العين مشدودين لبعضهما بحيث لا نترك بينهما إلا فجوة صغيرة على هيئة شق فقط فإننا في هذه الحالة لن نرى من خلال الفجوة أو الشق نقطة مضيئة بل نرى عصبة مستطيلة عمودية الاتجاه بالنسبة إلى الشق وهذه تتألف من مركز ساطع وخطوط جانبية مصاعة تارة ، وتارة سوداء متذبذبة - وهذه الظاهرة كانت معروفة قديماً . وملاحظ هذه الظاهرة عندما يغمز الأسماك بعينه - تسبب الأهداب مثل هذه الاضطرابات في انتشار الضوء في حط مستقيم . وهذه الظاهرة يعرفها الأطفال جيداً . وقد التفت إليها علماء الفيزيائي الإيطالي غريمالدي في القرن السابع عشر وسجل ملاحظاته عنها .
وهذه النظرية تقول :

إذا مر ضوء عبر فجوات ضيقة وإلى جانب أشياء صغيرة جداً فهو لا يسير بخط مستقيم بل يدور حولها ويصحبها وهذه الظاهرة أطلق عليها غريمالدي الانتشار أو الانحراف .

المبحث الثاني

الإضاءة وخواص علاقاتها

١ - علاقة الضوء الطبيعي ومختلف مصادره وما يعكسه من إضاءة .

٢ - علاقة الضوء الطبيعي ومختلف مصادره وما يعكسه من إضاءة

علاقة الضوء الطبيعي الصادر عن الشمس له قوانين في سقوطه على سطح الكرة الأرضية ومنها الأجسام وحيث تكون السماء صافية يكون ضوء الشمس صافياً في سقوطه على لأجسام وإذرة ضوء النهار خير دليل على ذلك وخاصة في أيام الصيف حيث الإضاءة قوية ذات ظلال واضحة قوية كذلك في مظهر الأجسام الساقط عليها الضوء وإذا حجبنا أشعة الشمس ببعض غيوم السماء حزناً أو كلياً نجد قوة الضوء اساقط على الأجسام يضعف وشعاع الشمس يصبح شبه موزع بشكل متساو على الأجسام الموجودة في الأرض وينعدم الظل المعاكس لضوء الشمس تقريباً وذلك الانعدام يتوقف على منحجية الغيوم أو العوائق الصناعية أو العمارات والأشجار والنباتات .

والضوء الطبيعي ذو مفايس : وبذلك ندرك القياس فنياً بسقوط ضوء من خلال شباك الغرفة على الأجسام والأثاث التي فيها ، حينئذ ندرك مقدار كمية الضوء الساقط من الشباك .

ولو وضعنا رجلاً جالساً قرب الشباك لوجدنا وضح مانقول أما الإضاءة الصناعية فتقاس بواسطة الشمعة وقياس الشمعة يعتبر مصدر ضياء في انضلام وسقوط ضوء الشمعة على كرة يكون ثلاثة أمور كما في أشعة الشمس تماماً ولكن بمقدار قليل وخافت حسب قوة الشمعة أو أضعاها والأمور الثلاثة هي :

١ - الضوء أو النور الساقط مباشرة على الكرة أو المزهية والسطح الذي يقابل الضوء يعتبر مضاء Light .

٢ - الجزء الخلفي أو النصف الخلفي للكرة يعتبر في حالة ظلام أو مايسمى بالمنطقة المظلمة .

٣ - الظل هو سقوط ظل الجسم القائم أمامنا على الأرض كما يبين ذلك في موضوع الخط والمنظور الضوئي .

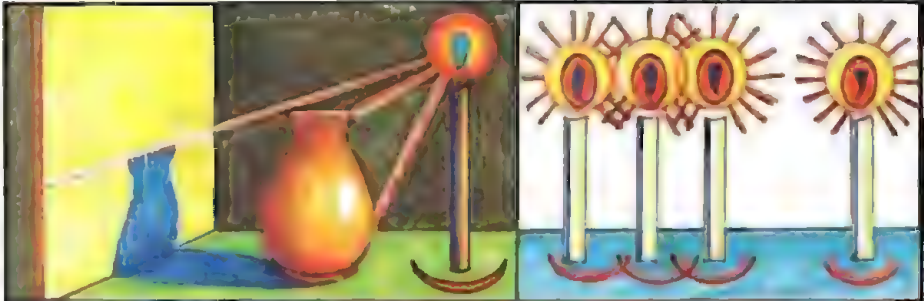
يذن مبدئياً هذه الأمور الثلاثة يجب ان تتوفر لظهور الجسم المثار أمامنا جلياً ولكن درجات هذه العناصر وقوتها تتوقف على قوة مصدر الضوء ان كان قوياً أو ضعيفاً طبيعياً أو صناعياً ، وكل عمل فني أي كان نوعه لابد أن يعتمد على سلامة توزيع إضاءته بالشكل المبين هنا وذلك لترجيح نجاح العاية المعتمدة حيث يعتمد الفنان على المواضيع التي يمثل المنظور والمنظور الضوئي قيمة كبيرة في التعبير عنها . ومن الفنون التي تعتمد على ذلك هي فنون الجسومات كالعمارة والنحت والفخار وفنون السحوح كالرسم والتصوير الزيتي والتصميم واخرائط وتصاميم المنظور وما إليها .

إن عملية مصاعفة مصدر الإضاءة هي ظاهرة فنية يعتمدها كثير من الفنانين قديماً وحديثاً ومنها تسليط الضوء على الوجوه بدرجات وزوايا مختلفة وعلى الأشخاص حيث يتكون الضوء لا من جهة واحدة بل من جهتين مثلاً بدرجة متساوية أو مختلفة من جهة قوية ومن جهة ضعيفة أو الضوء يأتي من أعلى تماماً ويسقط على رأس المودج أو يأتي من الجنب أو اليسار بدرجة زاوية قدرها ٤٥° وهكذا يتسنى لنا ان نكون مصدر الإضاءة

شكل (٣) قياس الوحدات الضوئية كقيمة فنية مع القيمة الضوئية

٢ ن

١ ن



اختلاف أبعاد ومصادر الضوء تؤدي إلى اختلاف الظلال المسافطة
على الأرض أو الحاجز وانعكاس

٣ س
نموذج (٣) نسوي الاضاء من الجانبين

٤ ن

٣ ن



٦ ن ٧ اضاء من الأعلى

٦ ن اضاء من الأسفل

٥ ن نموذج (٥) الاضاء يبنى أضعف من الاضاء اليسرى

وكلمنا غيرنا مصدر الاضاءة غيرنا الاعام والظلام الحاصل معاكساً الضوء الساقط على النموذج أو الأجسام .
ونبين هنا مختلف الأضواء الساقطة على الأحسام وإعطاء تعابير مختلفة لسقوط هذه الاضاءة ومقاديرها
وسنتجى هنا إلى اعتبار الاضاءة الصادرة عن الشموع أو المصابيح الكهربائية كوحدات . أو وحدات
مضاعفة لقياس كمية الضوء ونوعيته وسطوعه .

ونعرف جيداً أن عامل الضوء ومضاعفاته تزداد وتقل ربعياً بالنسبة إلى المسافة أو المساحة وتعتمد تلك
على قوة مصدر الضوء ومضاعفاته . كما نرى ذلك في الشكل (٣) .

وسشرح في النموذج (١) من الشكل (٣) إضاءة الشموع كمصدر للضوء . ولنفرض الشمعة الواحدة
مقدارها (س) من الضوء . حينها تكون ثلاثة شموع ستكون كمية الضوء المشتعلة تساوي ٣س - أي ثلاث
مرات أكثر من الشمعة الواحدة .

وقد وضع العلماء للمصابيح الكهربائية وحدة قياسية تسمى انوات (WAT) فإذا كان المصباح الكهربائي
مقداره خمسة وات معناها أن هذا المصباح مقداره خمسة شمعات كمصدر للاضاءة أي بمعنى القيمة الضوئية
التي يشعها حوله بمقدار خمسة شمعات أو "خمس واط" وإذا كان المصباح بمقدار ٢٥ واط معناها إنشاعه
وإنرتة للفراغ الذي حواليه ازدادت وهكذا تصاعداً ينتج من هذا أننا نعين قيمة الضوء الصادر عن مصدر
ضوء أي كان كهربائياً أو شمسياً بقيمة معينة للدلالة على القيمة الضوئية التي يشعها في المكان الذي حواليه من
فراغ .

والقاعدة كلما ازداد حجم الفراغ الذي يجب أن يثار بالمصباح أو المصابيح الكهربائية معناها أننا نحتاج إلى
عدد من الواطات أو الشمعات لأشعاده تلافياً لاضائة الفراغ نسبة إلى وسوعه التكعيبي كحجم فارغ مثل
الغرفة أو الصالة ... الخ . ونقرر القيمة الضوئية المناسبة لأنارة الفراغ اللازم لنا .

أما النموذج (٢) يكون قد سلطنا ضوء شمعة أو ما يقابلها من مصباح كهربائي أي كان مقدار شمعات أو
واطات ذلك المصباح في وسط معين لاضائة مزهرية أو إناء معين ويكون الضوء الساقط على المزهرية ذو اتجاه
واحد لأن المصدر من جهة واحدة فقط . وأن الأظلام الذي يحصل معاكساً للضوء على جسم الإناء يكون
سيطاً وواضحاً وأما نظل الساقط على الأرض والحاجز الذي خلف الإناء يكون واضحاً وبسيطاً ومفرداً وله
أصول في منظور الاضاءة تدرس في علم إضاءة المنظور سبق شرحها في "باب الخط" .

من هنا نستنتج أن الضوء الساقط على جسم مهما كان نوعه يشكل ثلاثة أنواع من النور :

- أ - السطح المضيء للجسم أو الإناء المقابل لمصدر النور .
- ب - الأظلام المتأني على السطح المقابل الدائري للمزهرية كمنطقة إظلام .
- ج - الظلال الساقطة على الأرض والخلفية (الحاجز) كعينية متطوية للضوء المباشر من الشمعة . وهي
صفات فيزيائية للضوء .

أما مقدار القيمة الضوئية فيتوقف على قوة الضوء الصادر من مصدر الاشعاع أو الاضاءة . وقوة العوامل
الثلاثة السالفة تتوقف على قوة الشموع أو المصابيح المضيئة .

ونقاس القيمة الضوئية فنياً كالآتي :

- ١ - القيمة الخافتة .
- ٢ - القيمة المتوسطة ضوءاً .
- ٣ - القيمة الساطعة .
- ٤ - القيمة لضوء النهار من الشمس المباشرة .
- ٥ - القيمة الضوئية للشمس الغير مباشرة ومقدار الفتحة التي تدخل منها تلك الاضاءة الغير مباشرة أو المباشرة عن الشمس في بعض أو كثير من الأحيان لافرق غير تعابر القيمة الضوئية لها .

النموذج (٣) شكل (٣) نجد رأس تمثال لشاب قد سلطنا عليه ضوءاً متكاملاً من جهتين متقابلتين هما ويساراً بالتساوي . فالسطوح الضوئية التي على رأس التمثال من اليمين واليسار أصبحت بالتساوي لأن مصدر الضوئين متساوياً بفرض ٢٥ واط لكل مصباح وهكذا تحصل عندنا قيمة ضوئية مختلفة عما ظهرت في النموذج (٢) . أي ان الجانبين اليسار واليمين من التمثال مضائين ضياءً متساوياً بينما الوسط العمودي لسطوح التمثال مظلمة وتتكون لدينا قيمة ضوئية تصويرية تختلف عما شاهدنا من بساطة في النموذج (٢) .

النموذج (٤) شكل (٣) تشكل إضاءة متغيرة ومختلفة لبعده مصدر الاضاءة (الشمعتين) واحدة عن الأخرى أي لو فرضنا أن الشمعتين متساويتا الاضاءة ولكن بينهما ٣٠ سم فرقاً كمسافة وعلى بعد ٢٠ سم وضعنا إناء يقع بعيداً عن الشمعتين وأضائاً الشمعتين فنجد أن الضوء الساقط على الإناء يشكل ضوءاً وإظلاماً طبيعيين على سطح الإناء . أما الظل الساقط على الأرض والجائز من جراء المصدرين فيشكل ظلين مختلفين عن بعضهما وذلك لاختلاف المسافة للمصدرين المشعين المرسلين الضوء كما نشاهد ذلك في النموذج (٤) حيث تظهر ظلال مزدوجة واضحة على الجائز وذلك لابتعاد المصدرين عن بعضهما . ولكن لو قرنا المصدرين من بعضهما بوجودنا اندغام الظلين مع بعضهما ليصبحا تقريباً ظلاً واحداً مشابهاً لنموذج (٢) .

نستدل من هذا :

كلما تعددت مصادر الضوء وتفرقت عن بعضها ضعفت وتشتتت ظلالها وبالتالي قيمتها . وتعددت الظلال المتخالفة الساقطة على الأرض من جراء تعدد الاضاءة .

النموذج (٥) ، الفرضية : أن نسلط ضوئين مختلفي القيمة على رأس تمثال . حيث المصباح الضوئي الذي على اليمين بمقداره ٢٥ واط والمصباح الذي على اليسار بمقداره ٥٠ واطاً) وقمنا باشعالهما . فماذا يحدث ؟ .

العملية هنا إلى حد كبير تشابه إضاءة النموذج (٢) ولكن مع الفارق . وهذا الفارق يظهر في سقوط الأشعة على التمثال معناه القيمة الضوئية بالقيمة الآتية : الضوء الأضعف من اليمين يكون إنعكاسه على جانب التمثال أضعف من الجانب الأيسر بحكم ضعف المصدر ويظهر الجانب الأيسر أكثر إشعاعاً من الجانب اليمين بحكم مصدر الضوء والوسط من السطح العمودي للتمثال أي الجزء الوسطي - يبرز الأظلام وبدرجات نامعة بنفس قاعدة الانعكاس المار ذكرها آنفاً كما نشاهده في النموذج (٥) فتكون القاعدة الآتية :

الضوء الصادر إلى جهة ما يعكس بمقدار قوة المصدر وكلما زادت قوة مصدر الضوء زادت إضاءة الجسم العاكس وكلما قلّ الضوء قلّت قوة الانعكاس على ذلك الجسم .

النموذج (٦) شكل (٣) ، قمنا بتسليط الاضاءة من أسفل التمثال إلى أعلاه بشكل شاقولي في وسط التمثال

من طرف قاعدته السفلى أعطانا قيمة ضوئية معاكسة لما ألقاها من سقوط أشعة الشمس الاعتيادية على الأجسام وهذه الحالات النادرة في الاضاءة الخاصة أغلب ماتتد فنياً في أنواع من الاضاءة استعملت لأغراض درامية أو درامية مرعبة كما تحصل في الأفلام السينمائية ، أو التصوير الفوتوغرافي والمسرح والافراح .

وقد انتبه إليها كثيرون من المصورين القدامى مثل رامبرانت ودي لاكروا وعبروا بواسطتها عن أغراض دينية أو درامية وخاصة رامبرانت كما عر في لوحته قاتلة الخليل حيث ظهر السيد المسيح وعلى جسمه ووجهه ضوء آت من أسفل المكان ليصيف رهبة وجلالاً له وللمكان الذي ظهر فيه مكملاً عملاً فنياً مسانداً للعجوبة الواردة في الانجيل .

لنمذج (٧) شكل (٣) ، نسلط الضوء عكس النموذج (٦) وكذلك من مصدر واحد ولكنه من أعلى تماماً فتتكون ظلالاً قائمة جداً على سطح التمثال الأمامي ما عدا حواشيه ويكون الضوء ساطعاً ويقوم الضوء هنا بعامل الفاصل بين الخلفية وجسم التمثال وتظهر علامته شبحية للتمثال وهذه الشبحية مظلمة إظلاماً وافياً بحيث تضيع علامته وتقاسم وجه التمثال الأساسية تقريباً (أي علامته الشكل وتظهر الحياة للتمثال بمحدود الخطوط الخارجية واضحة فقط لأغبر) .

وهذه الحالة تستخدم أكثر ما تستخدم لأغراض دينية أو درامية أو شبحية للبعد والقرب ولها حالات معينة خاصة يستعملها الرسامون في أعمالهم القديمة والأكاديمية على الغالب .

مستخلص مما أعطينا من نماذج للضوء والإظلام أن لكل مصدر ضوء عنصرين أساسيين ونور ساقط على الأجسام وإظلام متكون من وراء سقوط النور على تلك الأجسام كما يسقط ضوء الشمس على الكرة لأرضية . ومن خلال هذين العنصرين الأساسيين يتكون عامل الظلال الساقطة على الأرض .

الضوء أساس ومصدر للقيمة الضوئية فنياً وقد عرفت هذه الظاهرة على مدى أبحاث طويلة في حياة الإنسان منذ الزمن القديم ولكنها استعملت بصيغ وكيفيات مختلفة ولأغراض فنية متباينة سوف نشرحها مستقبلاً في هذا الباب من القيمة الضوئية .

* نماذج المصورة من وضع المؤلف التي وردت في الشكل (٧) ولكن الشرح استندت إلى المؤلف الآتي

varieties of visual experience by E.B.Feldman, P.303. Light and Dark. Pub. by Harry Abrams New York second edition 1972

المبحث الثالث

القيمة الضوئية

- ١ - القيمة الضوئية وطبيعة تكوينها علمياً وفنياً .
- ٢ - أنواع القيمة الضوئية .
- ٣ - المسرح والسينما والقيمة الضوئية .
- ٤ - التدرج والتنقيح الموسيقي من خلال الظلال والضوء واللون .
- ٥ - القيمة الضوئية واستعمالاتها الفنية بالأبيض والأسود .

١ - القيمة الضوئية وطبيعة تكوينها علمياً وفنياً

سبق وشرحنا مصادر الضوء الطبيعية والصناعية ومدى أهميتها في تكوين الأضاءة التي نريدها خلال الاستوديو الذي نقوم بتطبيق الأمور المتعلقة به أو نرسم ونخطط بناءً على تنظيم عمية الاضاءة خلال الاستوديو . والمعماريون يهتمون اهتماماً كبيراً في كيفية تكوين قيم ضوئية معينة داخل الفراغات (المغرف والصالات ومجلات الاجتماعات والحدائق) وكيفية توزيع الضوء الطبيعي والكهربائي أو الصناعي فيها حتى نخدم الأغراض التي من أجلها وضعت الأعمال البناية ولذا دراسات مستفيضة بدرسيها المعماري لهذا الغرض وخاصة في تنظيم دواخل الصالات وكيفية تكوين الشايلك والاضاءة وما أتيا من أغراض ولأننسى راحة العيش داخل هذه الفراغات بما يتفق مع سهولة الحركة والصحة العامة للعيش والجهاز العصبي وعدم تبيج هذا الجهاز من جراء بعثرة الاضاءة وعدم تنظيمها فنياً ودراسة تنظيم الاضاءة والاضاءة الملونة interior lights أمر بالغ الأهمية لأنه النهاية القصوى في الابداء الفني الذي يعيش معه الانسان والمقوم الأنساني لمراحته .

والاحساس الطبيعي البصري الملون هو ظاهرة أساسية عاشت مع الانسان من يوم أن عرف كيف يضيء الظلام ليلاً ونهاراً (إن صح التعبير) فالضياء واللون صنوان يقومان بخدمة الرؤية محافاً وما على العين السليمة ألا أن تستلم وتقدر قيمة ولون هذا الضوء . وحينها نقول الضوء الطبيعي مصدر أساسي في عمينا الفني نقصد هنا أن الضوء الطبيعي يعطينا مجالاً أساسياً للأجسام والأشياء والأعمال الفنية ودرجات متفاوتة من الضوء واللون أكثر مما تعطينا الاضاءة الصناعية ومحارة السينما والفوتوغراف في كثير من أعمالها التقرب إلى تقليد ومضاهاة ومحاكاة القيمة الضوئية للطبيعة أو الفن لمزاد إنتاجه . وهكذا كان حال الرسامين . (أي نحاول بالفرن الصناعي وضوءه تقليد الضوء الطبيعي وهو هدف تشكيلي) والمعماريون فهم فهم آخر للضوء يستند للتوظيف والحاجة والاستعمال اليومي وراحة وعيشة وحياة الانسان في سكنه ومكتبه كمبتغى أساسي حصاري لحياة العملية وتسهيلاً لمهامه المنسية على وجه العموم .

والاحساس البصري الملون هو هدف من أهداف الفنان التشكيلي منذ القديم وعلى مختلف الحضارات وكانت العملية التصويرية أو التريسية تجعل الفنانين يدرسون أو يبدركوا الضوء الملون والألوان كقيمة مهمة في الابداء اللوني والفني لأن القيمة الضوئية الملونة في العمل الفني هدف وأساس في الأعمال التشكيلية منذ القديم وحتى هذا اليوم وإلى المستقبل .

ومرت القرون الطويلة والعلماء يبحثون عن أمرين مهمين وهما ظاهرة الضوء وظاهرة اللون أي المادة اللونية بين الاحساس المؤثر من ناحية الضوء ولونه ومن ناحية أخرى الاطلاع ولونه وهكذا إضافة إلى الملون والضوء درست عين الإنسان لاكتشاف الأسرار الخفية التي تكتنفها وإزالة الغموض الذي يحيط بعملية رؤية الضوء والاحساس به واكتشفت خلال ذلك اختلايا المخروطية والعصوية في شبكة العين ووضعت النظريات المختلفة للرؤية الملونة والقيمة الضوئية للرؤية . وكثرت التنظيمات والترتيبات اللونية وعرفت مبدئ الطرح والجمع البصري الملون واستعملها بعض من الفنانين التأثيرين مثل مونيه Monet وسورات Seurat وبيسارو Pissaro كما أن هذه النظرية كانت أساسا في فن طباعة التصوير الملون .

عرفنا أن العين لا تحس أبداً معظم أشعة الطيف ، الشكل (٧) . وأن بعض الأشعة في المنطقة المنظورة تبدو أكثر شدة ضوئية من غيرها وغيرها أضعف .

وعليه فالعين تميز بين درجتين متساويتين تقريباً في شدة اللون وهما اللون والأحمر واللون الأزرق وذلك دون خطأ وهذا دائماً تقريباً . وهذا يعني لنا أن العين لها وسائل أخرى لمعرفة تركيب الضوء الطيفي فعند تحليل الطيف الشمسي يمكن للعين أن تميز سبعة ألوان منها كما نراها في ضوء القوس قزح الطبيعي . ومن خلال هذه الألوان إذا ما رُكِّبَتْ وأُضِغَتْ معاً ألوان أخرى مركبة فللعين قابلية أن ترى من هذه المشتقات ودرجاتها اللونية المتسلسلة ما يقارب ٦٥٠ درجة لونية مختلفة ، أما الألوان الأخرى فتعتمد على العين عن رؤيتها ولذلك تعتبر درجات مختلفة عنها ولا حاجة لها . وهذه الألوان العديدة لا يمكن معرفتها لأول وهلة ما لم نعلم نحن تنسيقها فنياً بالمقارنة والمجاورة لنظهر قدرة الشبكية والفوارق الضوئية في قيمها اللونية .

وهكذا فعلاقة الضوء الطبيعي واللون علاقات متلازمة مع العين وهؤلاء الثلاثة هم المسؤولون عن تكوين الضوء الفني الطبيعي والصناعي ومدى قدرتهما على استخدام هذه الاضاءة من أجل أعماقنا العميقة .

٢ - أنواع القيمة الضوئية

وفي هذا المبحث سنقوم بتصنيف أنواع معينة من القيمة الضوئية المتعارف عليها علمياً فنياً في حقل الدراسات النظرية والتطبيقية للفنون التشكيلية .

وستعطي الايضاحات هذه التصنيفات ومعرفتها في عالم الفن حتى تكون في متناول معرفتنا واستعمالنا الفنية .

(١) النور والظلام chiaroscuro (اصطلاح إيطالي غامق)

وهو تعبير فني باللغة الإيطالية يعني سقوط الضوء والظل على الأجسام وفلاها الساقطة على الأرض والمساحات وكيفية معالجة هذه الأمور فنياً بالرسم أو التجسيم الضوئي إما بالرسم على سطح واحد أو على مجسمات كما في النحت والتماثيل .

وهذه الاضاءة لها ثلاث درجات وهي :

أ - الخالكة في الظل والظلال الساقطة .

* العواهر البصرية والتصميم الداخلي لندكتور حسن عزت احمد جامعة بيروت العربية ١٩٧١ ص . (٥٧) .

** راجع شكل (٢) من هذا المؤلف

*** Art Fundamentals by (Ocvirk) (Bone) (Stinson) (Wigg) Pub. by W.M.C. Brown Co. Dubuque (Iowa) U.S.A 1962 Page 62.

- ب - النور الوسطي .
 ج - النور الساطع .

وبين هذه الدرجات الثلاثة كما في المكعب المضاء يوجد درجات مختلفة كلما تعقدت سطوح الجسم وتركبة تشريحي كما في جسم الانسان وله درجات مختلفة ولغايات أدبية أو شعرية أو ملحمية مختلفة لأظهار المرحجات المختلفة والتفاوتة من الظلال والألوان .

(٢) القيمة الضوئية الزخرفية

هو ضوء مسطح خلال العنصر الأول (النور والظل) أي النور والظل هنا قليل العمق وخطي السطوح والألوان ويقوم بدور الظلال الخفيفة والعامل الأساسي في هذه القيمة الخط المبسط وليس الخطوط المتدرجة وتظهر هذه النزعة في هذه القيمة للفنون الشرقية والإسلامية . والزخارف على مختلف نصاميمها ، وتحتوي في هذه الحالة على مقدار كبير من الاضاءة كما نعرف ذلك من أسلوب تكوين النحت الأشورية التي تختلف اضاءتها عن النحت في الحضارات اليونانية والرومانية . راجع الشكل ١٧ (ن ١ ، ٢ : ٣) .

(٣) قيمة الضوء العالي High light

إن اللوحة المرسومة بقيمة ضوئية موزعة على أغلب مساحتها وبدرجات عالية من الضوء تعتبر هذه النوحة ذات ضوء مفتاح عالٍ وحد كبير من الأعمال الحديثة والتجريدية والزخرفية لها هذه الصفات التي تنوزع فيها الاضاءة كمحس واسع على المساحة ووافرة على الشخصوس والكتل التي في داخلها أي - بقيمة ساطعة - .

(٤) القيمة المحلية Local Value

هذه الظاهرة مهمة جداً وخاصة حيناً يرسم أو نصمم أعمالاً وأشخاصاً وإنشاءً تتوفر فيه عنصر لاضاءة اخلية لنقوم بالتعبير عن مشاعرنا بأسلوب مشاهدتنا أي نقوم بتفسير الضوء حسب ما اعتادت عليه العين من قبول ضوئي وخاصة في القضايا التراثية والقومية والمحلية التي نراها كل يوم بحكم سكننا والفننا للمدينة التي ننتمي إليها .

وكلنا يعرف أن الضوء في العراق يختلف عنه في لندن وأن الضوء في أوروبا غيره في جنوب آسيا . وحتى العراق له مناطق تختلف فيها الاضاءة فهي شمال العراق مثلاً وحباله الضوء له قيمة معينة يعرفها سكانها وهي تختلف عن الاضاءة الموجودة في مدينة الزبير قرب البصرة في جنوب العراق وعلاقة الضوء الصحراوي ودرجاته اخلية تختلف عن ضوء الجبال في شمال العراق وهذه الصفات تتميز بها المدن وفقاً على جغرافيتها وموقعها عن الجبال والصحراء وحطوط الطول والعرض .. الخ .

فالضوء هنا له محلية خاصة في الأبناء والتعبير (أي للضوء طابع خاص لكل بيئة) .

(٥) الاظلام والظلال Shades and Shadows

الاظلام هو التعبير الكلي أو الجزئي عن غياب الضوء إما في الجو أو الأجسام . وسقوط الضوء على الجسم من جهة يؤدي إلى درجات في الاظلام من جهة أخرى تتوقف على درجات الضوء الصادرة لهذا العرض . وخاصية الشفافية وعدم الشفافية للأجسام هي التي تقرر مدى وصحة ودرجات هذه الظاهرة في الاظلام .

أما الظلال الناتجة عن وجود أجسام مهما كان نوعها نتيجة الاضاءة الساقطة عليها تُسمى بالظلال الناتجة عن ضوء الشمس أو الكهرباء أو ما شاكل ولها مميزات منظورية - ومعايير تدرس لهذا الغرض . وأن الظلال والظلال تحصل من قطع النور أو حيزه بواسطة جسم مضاء من جهة معاكسة إلى مساحة أو منطقة الاطلام أو الظلال وكلنا يعرف هذا ويدرسه ويؤديه في أعمالنا الفنية كما شرحناه في الشكل (٣) .

(٦) الضوء القوي الحاد Tenebrisim *

وهو أسلوب في الرسم والتصوير الزيني الذي يستند على شدة الاضاءة الساطعة الحادة المكونة ظلالاً حادة قائمة وهي وسيلة تستند إلى سطحيين فقط في بعض الأحيان كما نرسم هذه الطريقة بأسلوب خبر الصيبي حيث الأسود المظلم القوي والأبيض الساطع القوي دون ظلال أو نور وسط .

والطريقة بالاضاءة والقيمة الضوئية تستعمل في تصوير الكتب والاعلانات والتصاميم المختلفة والزخرفة في كثير من الأحيان ولأغراض هبة مختلفة منها إعلانات السينما وتصميم المكائن والأدوات المعدنية ... الخ .

(٧) القيمة الضوئية The Value

سبق شرحها ونيتها هنا ونؤكد على قيمة ضوئية معينة لنور وظل واطلام بدرجات معينة ومتفاوتة تعطى لتغطية سطح لوحة أو غرفة أو تمثال ونقاس فني بكمية الضوء المعطى والساقط على عناصر العمل الفني والكتل والحجوم والمنظور لأبداء وظيفة أو غرض أو تعبير أو إحساس ضوئي ولوني معين مربوط بمضمون .

(٨) التوزيع الضوئي المختلف Value Pattern

هي التوزيعات الضوئية واللونية التي تُعطى بدرجات مختلفة أو متقاربة بين الأشكال والمساحات في عمل فني واحد أو لوحة واحدة .

(٩) القيمة الضوئية ذات الأبعاد الثلاثة The Three Dimensional Value

وهذه القيمة هي نوع من التنظيم قائمة على إعطاء الوهم الضوئي الذي يساعد على ظهور المجسمات في حالة قرنها وبعدها مثال ذلك : المكعبات - حيث يظهر فيها سطوح ثلاثة مختلفة الاضاءة وحيناً تتباعد هذه المكعبات في عام المنظور تنعير قيمها الضوئية باخده والضعف والتلاشي حسب القرب والبعد . وتندغم هذه السطوح في صونها وبتقارب من بعضها تحت مصحح الشكل مسطحاً أقرب إلى اللون الرمادي التلاشي .

إن الاضاءة تعتمد كلياً على الألوان وتفاوت مرحاتها ودرجات إشعاعها والاستفادة من القدرة على التلوين بمقادير تتناسب وأغراض الفنية من ضوء وظل واطلام ودرجاتها متفاوتة في البعد والقرب وهي الوسيلة التي تقربنا إلى أهدافنا ومصاممنا الفنية في العالم التشكيلي بأسلوب حيالي وطبيعي مقبول .

(١٠) اللمعان

وهي قيمة ضوئية ساطعة جداً تسقط أشعة الشمس أو الكهرباء على جسم معدني أملس أو رجاح أو مرآة فتكون قوة الانعكاس عالية وحادة جداً ونلاحظ ذلك على الأجسام المعدنية المصقولة ونسعى الأحاسام

* يقول هذا المعجم وهو باللغة الأنكليزية Encyclopedic world Dictionary P. 1615. تحت كلمة (Tenebrism) المعجم هي طريقة في التصوير الزيني يستخدم فيها الضوء المباشر ذو الكثافة العالية جداً ومن جرائه تحصل ظلالاً قوية قائمة أي ما يسمى بالحدس الضوئي اتخاذ كما عهد ذلك في أعمال كرافاميو في بداية القرن السابع عشر الأيطالي وبخاصة الاضاءة الساقطة على الأضراس التي كان يرسمها .

المعاجة . وهذه الخاصية توضح لنا تفاوت النعنان مع الظلال المكونة على الأحسام وتأخذ قوة التدرج بالنسبة إلى لون الجسم ودرجة صقله كما نشاهد ذلك في ألوان الفخار والصحون . وفي المعادن مواد الألو منيوم والمصقولة بمادة الكروم كالساعات وأفلام الحبر وأدوات الزينة والسيارات والظائرات والمكائن وكل المرتبات ذات الخاصية المشابهة وخاصة لمرايا والزجاج والمعادن المصقولة الناعمة .

٣ - المسرح والسينما والقيمة الضوئية Stage and Value

سوف لا أطيل الشرح لتذكير بالمسرح وكلنا قد شاهدته وكيف يتحول الضوء فيه إلى ضوء خافت أو عالٍ أو مضيء بالنسبة لغاية المشهد الذي يظهر . وكذلك نشاهد ألواناً من الضوء متعددة ولغابات في الإخراج تتحرك في جنبات المسرح وتظهر ألوان وتختفي ألوان أخرى . كل هذه الحركة في اللون والقيم الضوئية المتغيرة تعطينا مشاهد ومقاصد مختلفة لمعاني مختلفة منسقة مدروسة لغرض التقييم أو ابتصاص الضوء ولونه وقوته وهي تسقط على الممثلين والأثاث والفراغ الموجود على خشبة المسرح لاضفاء جو معين يتفق والحركة والمضمون المهدف من قبل المخرج لمساعد المشاهد على التأثر بما يروونه وينقله إليهم بشكل عميق الأحساس يجعل من المضمون واضحاً ذو صلة بالمشاهدين بعيد المدى والضوء ولونه عامل مساعد للمشاهد بواسطة نقل حركة الممثلين من أجل المضمون إلى المشاهدين . ليضفي خيلاً منفصلاً ذو وقع نفسي . والسينما لها من الطرق والأساليب الساحرة في إخراج الروايات والمشاهد المصورة والمؤونة . وكلنا يعرف هذه الأفلام وتأثيرها علينا في العرض وكيفية إبراز اقيم الضوئية بشكل جيد لا يضلنا إلى جمهور المشاهدين .

٤ - التناسب والتعيم الموسيقي من خلال الظلال والضوء واللون Harmony of shade & light

يقال عن لوحة منسجمة الألوان والعلاقات بين ألوانها الحارة والباردة متوازنة ولكن لو فسرنا المفهوم بشكل آخر لوجدنا العلاقات بين الباردة وتلك الحارة متكافئة فمعنى هذا أنها متناغمة موسيقياً في أيدائها النغوي ضمن اللوحة المرسومة وهذا ما أظهره سيزان في أعماله وأطلق عليه اسم (الايقاع الموسيقي المنغم) la modulation .

والعبارة تختلف في معناها عن الظلال والظلام المرتبط بالتحجيم المرسوم . بل العلاقات المتوازنة ضوئياً ولونياً في جميع ألوانها ونجاساتها الضوئية أو تشعب ألوانها والعلاقات المنسجمة بين مراكزها اللونية كصوء مكمل بعضها لبعض .

وليكن ذلك ندرك الفارق بين لون الأنثوية (التيوب) كصبغة خام وبين لون الموضوع على اللوحة بدرجة منغمة وبين اللون في الطبيعة المراد التعبير بواسطته وضوئه على اللوحة لاعطاء درجة الضوء الملون الذي يساعدنا على المعنى المطلوب في اللوحة .

ونستخلص مما تقدم أن الضوء ظاهرة طبيعية أو صناعية ملازمة لظهور ورؤية الأشياء والأجسام والانسان والحيوان أمام العين ويمكن التعبير عنها فنياً بواسطة الرسم أو النحت التصميم أو العمارة لأغراض شتى كعامل أساسي من الأعمال الفنية كما سنشرحه لاحقاً .

سنشرح الشكل (٤) حيث نبين قيم ضوئية ولونية مختلفة وكيفية تطبيقها .*

الحقول للدرجات الضوئية المختلفة بقيمتها تمثل أربعة ألوان وهي :

الأزرق وهو متدرج ضوئياً من الغامق إلى الفاتح للدلالة على مختلف الدرجات الضوئية التي يحتويها وهذا ما يسمى بالأصلاحي اللونى *monochromatic colour of value* والأصلاحي يطلق على الألوان في الحقل الأربعة وهي الأزرق والأصفر والأحمر والأسود وهي **معصورة** بين ظلالها القائمة وبيضاء ألوانها الفاتحة أي الحصر قائم بين الفاتح والغامق جداً وهو الاصطلاح الضوئي مختلف درجات **القيمة الضوئية** المتونة وإذا اعتبرنا الألوان غير واردة في أعمالنا وأقتصر عملنا في الرسم على الأسود والأبيض فقط **بمكي** امتد من درجات متفاوتة منه تؤخذ من الحقل رقم (٤) للاستفادة من هذه القيم المتدرجة لأغراض النور والاعتماد والظلال .

أما المشاهد الطبيعية الأربعة تمثل درجات مختلفة لمشهد طبيعي واحد من القيمة الضوئية المتونة . وعلى الغالب القيمة الضوئية يعول عليها بالألوان ولكنها ليست كل شيء في الابداء حيث يوجد قيم ضوئية بلون واحد فقط كالأسود والأبيض أو البني والأبيض أو الأزرق أو الأحمر ... الخ .

وستبين الفروق بالقيمة الضوئية بين مشاهد الطبيعة الأربعة :

(١ ن) الألوان فاتحة جداً في أصولها وظلالها بدرجة تعطي انطباعاً خفيفاً لنصوء على اختلاف أبعاده المنظورة وتسمى هذه الدرجة من القيمة الضوئية بالدرجة الفاتحة *high light key of value* .

(٢ ن) المشهد الثاني يعطياً إحساساً بخفوت الضوء وهو أمر واضح بخلاف المشهد رقم واحد ويسمى بدرجة القيمة الضوئية الخافتة لتقارب قنامة متوسطة من الألوان من بعضها في النور والظل وتسمى (القيمة الخافتة) *low key of light in value* .

(٣ ن) المشهد رقم ٣ يمثل هبوطاً ضوئياً في جميع الألوان للمشهد إن كانت قريبة أو بعيدة وفيها ألوان محمرة النور ومسودة الظلال وهي بالاصطلاح المعنى تسمى بالقيمة المنخفضة وهذا الانخفاض واضح أي وجود النور والظلال بدرجات ثقيلة الاحساس قريبة الاظلام وتسمى فيها القيمة الواطئة *Bass value* .

(٤ ن) التضاد في نور وظلال المشهد وسطوح النور بشكل واضح وانخفاض قيمة الظل وتسمى الانارة الكاملة أو - التضاد الكامل - *Full contrast light* وانعكاس في النور والظل ذو معايير مختلفة منها الخافتة والوسط والمرفعة والساطعة . ولكل استعمالات خاصة لأحاسيس وأغراض خاصة متعلقة بالضوء في ساعات النهار شروقاً أو غروباً أو عصراً ... الخ . والضوء له حالة دراماتيكية معينة يمثل ملحمة أو غيرها أو ذو طابع قائم بأسلوبي أو صانع الفرح كما نشاهد الألوان الباردة والمضيئة في الأعراس والأعياد والحفلات العامة ذات ألوان ساطعة والماتم لها ألوانها القائمة الواطئة الدالة على الحزن والأسى (والضوء اللوني المحفص) .

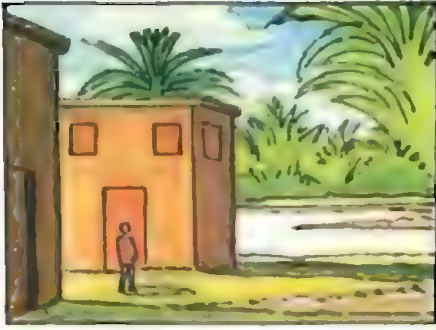
« والقيمة الضوئية مرتبطة بالطبيعة مباشرة وتمثل وقتاً معيناً أو ساعة معينة من النهار أو الشروق والغروب .

» القيمة تمثل حالة نفسية أو اجتماعية معينة كما نشاهد ذلك في صور الممارك الحربية والتراجيدية والدراما وحيات العمال أو في الصور التجريدية وانداس الحديثة كلها ذات مدلول حسي أو فكري أو موسيقي معين . ومنها الزخارف والتصاميم الاعلانية .

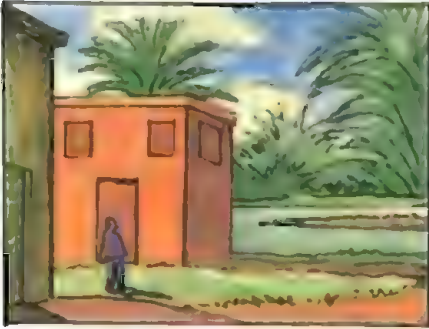
٥ - القيمة الضوئية واستعمالاتها الفنية بالأبيض والأسود

الألوان واستعمالاتها المعروفة مهمة بالأبيض والأسود ومنها الخراط الفنية الهندسية والصناعية والمعمارية ولوحات -المظفور اليدوي- *Free hand drawings* والتخفيف لجسم الانسان وإضاءته ودراسات ضوئية

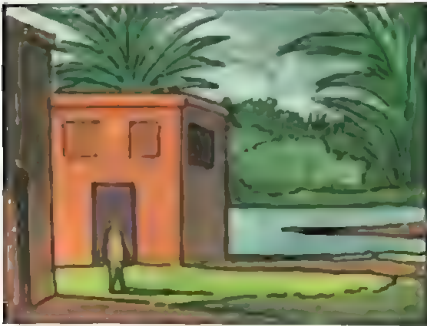
شكل (١) التدرجات المختلفة للقيمة الضوئية للقوة



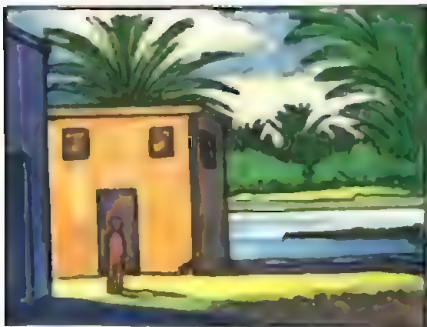
١ ج



٢ ج



٣ ج



٤ ج

٥ ج



المبحث الرابع

قيمة اللون ضوئياً وعلاقة هذه القيمة بالخط والتسكيل

مقدمة .

القيمة الضوئية كلون .

مقدمة

يبحثا في باب اللون وقمنا بتحليل أسس اللون من الناحية العلمية والآن سنبحث في قيمته ضوئياً وتطبيقاً وما يتضمنه اللون من أسس مرتبطة بقواعد الخط حيث يتحرك الخط ليولد شكلاً وعلى هذا الأساس يكون شكلاً ملونا (كظاهرة أساسية في الطبيعة دون منازع) .

أما الرسم بالأسود والأبيض هو من ابتكار الإنسان لتسهيل مهمة العمل الفني على نحو مساعد لتصوير عملية اللون أو هدف حضاري يحد ذاته كما فعل ويفعل كبار الفنانين إذ هم قبل البدء بأعمالهم الرئيسية يلجؤون لدراسة المواضيع وعناصرها بالخط لصياغة الأشكال ، والخط هنا إما أن يكون بلون واحد أو بعدة ألوان وسوف نبحث ذلك من الناحية النظرية والعملية والعلاقات الضوئية للون مع الخط ومع النقطة والمساحة والشكل والحياة Point, line, surface, shape, form كل هذه العناصر التشكيلية عماد للفنون الوضعية مضاف إليها عنصر أساسي هو اللون وقيمته الضوئية وكيف ننسجها The value of colour and how we practice it

القيمة الضوئية كلون *

كل فنان يحس باللون وضوئه بشكل يميز حيناً نلتقط العين شعاع الضوء الملون الذي يلتقي بها ويكون الاحساس بنقل الأشعة من الأجسام الملونة التي تلتقي بالعين والعين ترسلها إلى الدماغ ليُفسرها كما تفعل الأذن بالأصوات سواء بسواء والدماغ مع العين بالتعاون يفسر الألوان ويعكسها لا لقرار ماهي هذه الألوان وأنواعها . وتتم هذه العملية الكهرومغناطيسية بأقل من $\frac{1}{10}$ من الثانية وسرعة مذهلة وكلما كانت العين حساسة بطبيعة تكوينها وميالة إلى حب اللون كان ذلك الإنسان من صنف يعشق الفن ويتحسسه بسرعة والألوان إحدى وسائل الفنون التشكيلية .

وإذا استوجب أن نرى الألوان وحب وجود ضوء بسيط بيننا وبين الألوان وهذا الضوء من احتمال أن يكون طبعياً أو صناعياً يقوم بخدمة النظر مع الفارق في خصائصه المشابهة والمختلفة في آن واحد .

نجد جميع الأجسام تشع ألواناً ودرجات ضوئية متفاوتة (ألوانها ملونه بالطبيعة أو قد لونها الإنسان لأغراض حياتية) وهي ذات ألوان دون شك نعرفها بمجرد النظر إليها . ونلاحظ مثلاً اللون الأحمر لقشر التفاحة انه يمتص جميع الأشعة الملونة ويعكس اللون الأحمر فقط وهكذا للتفاحة الخضراء أو الليمونة الصفراء .

ومرجع للتأدية العملية التطبيقية في دراسة الضوء وأشعته الملونة وكيفية تطبيق رسمها وتلوينها . فالألوان ربة التي ناع في الأصوات أعلاها عبة باللون الحاد الحام وهي مصنوعة إما من مواد نباتية أو معدنية أو حيوانية . حيث تخرج الألوان مع بعضها حرج ألوانا نقية والمشكلة هي في تكوين الدرجات اللونية حسب الاضاءة أو التبيعة التي نريدها وهي أم المضللات .

ومن الناحية العملية ستحدث في هذا المبحث عن كيفية خلط الألوان عملياً للحصول على قيمة ضوئية مناسبة لأعراضنا الفنية ولايذاء وظيقتها بالشكل الذي يتناسب مع مركزها في اللوحة أو العمل المراد تطبيقه إن كان تصميمياً أو فخاراً أو لوحة جدارية .

وعليه فاللون يعتبر الوحيد الوسيلة المنيرة عن الذات حسب خيرة الفنان ومظهر من مظاهر أساليبه ونحسبه الجمالي والتجريبي في الابداء والتطبيق وعليه انتد العلماء ونطسوا جداول بالألوان المناسبة منطقياً للعلم منذ سنة (١٨٩٦م) والعالم هلتزومت اكتشف لكل لون ثلاثة أنواع من الأبعاد وهي :

- ١ - الصبغة hue .
- ٢ - القيمة value
- ٣ - قوة التشبع أو الأشعاع intensity .

وقام بتجارب عملية كثيرة لاثبات هذه النظريات ولذا فقد كان لها معمول ضعيف إلى وقت متأخر وذلك خلال هذا القرن ظهر العالم ألبرت مونسيل Albert Munsell أستاذ في الفن وقد حقق قائلاً -أي باحث في الفن حينما يريد تطبيق الألوان عليه رعاية هذه القواعد الثلاثة - ويبدأ بما ذكرناه من العناصر الثلاثة وعليه قام مونسيل بتنظيم وسائل لونية إيضاحية تطبيقية هذه الغاية مع تنظيماتها وتطورها في المرح والابداء وهذه النظرية منتشرة الآن في جميع أنحاء العالم .

وللدراسة الضوئية وقيمتها يستوجب دراسة العناصر الثلاثة كما ذكرناها آنفاً ولكن لا تكفي تلك ما لم يصحبها تحرين وتطبيق في الرؤية والاختيار من قبل العين والتطبيق العملي المناسب من قبل اليد ولمدة طويلة حتى نتعود على فرز الألوان المناسبة للاضاءة المناسبة وللمواضيع والرؤية المناسبة . حيث تكسب العمل خصائص لونية معينة تتفق مع المضمون من جهة وتناسب ذوقياً مع العوامل الثلاثة اللونية .

١ - الصبغة The Hue

أ - إن كلمة صبغة اللون استعملت تطبيقياً وعملياً للدلالة على لون ما في مركزه بالنسبة لدائرة تحليل الألوان وهنا لا تعني اللون فاتحاً أو غامقاً قوياً أو ضعيفاً وكلمة صبغة هنا تستعمل لتسمية -لون ما- كما نستعملها نحن ونقول -اللون الأحمر- وحينئذ يتكلم الناس بـألون ما اسم ذلك الرجل ؟ وفي الألوان نقول ماهي صبغة اللون هذا ؟ .. أحمر أم خضراء أم صفراء ؟ أي اسم اللون .

وهذه الألوان ونظيراتها تقع في سلسلة دائرة الألوان ويمكن حصر الألوان في الدائرة (التي وردت في باب اللون) بين لون ولون أن يركب لون آخر فنقول برتقالي حممر ، وأحمر بنمسيجي ، وأخضر مزرق ، وهكذا في حالة التركيب المزدوج . وفي حالة القرب بين الألوان في دائرة التحليل لكل لون قرب اللون الآخر معاً -منسجمة معه Harmony- وكل لون مقابل عبر الدائرة معناه مضاداً له strong contrast ولكن هذه الألوان حينئذ تخرج منها لوتين متقابلين تنتج لونا حيادياً حديداً أي رمادياً Achromatic colour .

ومن خلال الدائرة يتكون عائلتين من الألوان (عملياً في التطبيق) هما الألوان الحارة والباردة .

ب - الألوان الحارة والباردة *

حينما يتكلم الفنان عن اللون البارد أو الحار فإن هذه الكلمات تعني الاحساس الطبيعي حينما نحاط بأعداد كبيرة متميزة من هذه الألوان وللبعض العمل ، حيث نحيط أنفسنا بعدد كبير من الألوان الحارة (أحمر وبرتقالي وأصفر) وباردة (أخضر ، أزرق ، بنفسجي مزرق) ودرجاتها المشتقة منها وهي عديدة لا تحصى .

ومثال آخر لذلك ، حينما نطل جدران غرفة بلون أزرق من الداخل نشعر بالبرودة ولكن لو طلينا جدران هذه الغرفة باللون الأصفر أو الأحمر نشعر بالحرارة وشدها على التوالي من جراء تغير صبغ الجدران باللونين الأصفر أو الأحمر على التوالي .

ولا ننسى ، قد اكتشف العلماء عمراً دقيقاً لقياس درجات حرارة الألوان ونميج تغيرها نسبة تأثر اختارير هذه بالألوان عدا هذا فإننا نشعر شعوراً طبيعياً بحرارة الأصفر والأحمر لأن النار جزء منها بينما الأزرق المتوسط أو الفاتح يمثل لون السماء والماء والبحر .

وهذا الشعور لا يخفى على أحد وخاصة إذا ركز عليه انتباهه . فالنار والشمس والصحراء والمطابخ والحريق كل ألوانها حارة نقل إلينا نفس الشعور بالحرارة والألوان الحمراء والصفراء والبرتقالية تقوم المقارنات تقريبا . أما الألوان السماوية والماء والثلج والغيابات والحدائق والحقول وهي زرقاء مختلفة الدرجات فهي طبيعياً ألوان باردة كالألوان الواردة في دائرة التحليل وهي عكس أسامي للحارة وهكذا .

ج - وأما الألوان التي هي نصف حارة أو نصف باردة مثل الأصفر المخضر والأحمر البفسجي فهي جالياً تعتبر حيادية الحرارة لا حارة على وجه ولا باردة على وجه فهي وسط حيادي بين الحارة والباردة . وعليه فكل لون يمكن جعله حاراً مهما كان برده إذا أضيف له حمراً ويمكن أن يكون بارداً إذا أضيف له أزرقاً وهذا التعامل يعطى لنا ميزاناً حرارياً وبارداً بالمقارنة عند الخلط .

د - الأبيض والأسود

ونظرياً فإن الأبيض والأسود وأني (رماديات حيادية) متكونة من مزج الأبيض والأسود تعتبر (ألواناً) في أصل تركيبها بل تعتبر من أبعد الألوان القليلة التي تحتل عناصرها بين اللون والتشبع المشع تلفوء . وليس من السهل فهم دائرة الألوان التحليلية وكذلك الألوان الحارة والباردة . بل من الفرضية على الفنان أن يلاحظ هذا التنسيق أو التصنيف في الطبيعة ويقارنها بما عرفة من فرضيات نظرية للألوان ، ونجد الألوان مخططة بنا ، منها : الألوان ، السيارات ، الأبنية ، الحقول ، الأشجار ، النخيل ، الحدائق ... الخ .

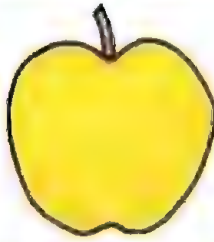
ولذا تستوجب الملاحظة أنواع التشبع اللوني لكون الواحد أي أن نراقب ألواناً من الأحمر متعددة الدرجات وكذلك من الأخضر والأزرق وهكذا . . . لأن لكل طبيعة درجات من الألوان وإشعاعها الصوري متباين ومختلف الألوان .

وحينما نلون لوحة ما يجب أن نرتب سلم الألوان الحارة وعلاقاتها مع سلم الألوان الباردة ومواقعها وكيفية حصرها ضوئياً وكيفية موازنتها لغرض إعطاء المعنى من خلال رؤية الألوان العالية في غلاف الأشكال التي نرسمها مهما كان نوع تلك الأشكال خلال وحدة هيبة العامة للوحة .

خضراء



صفراء



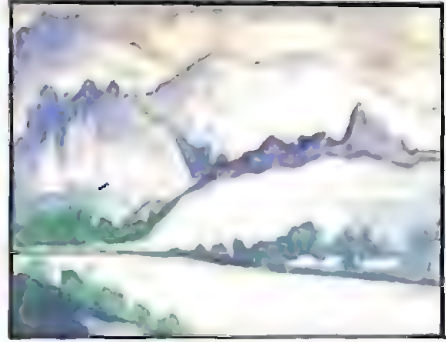
حمراء



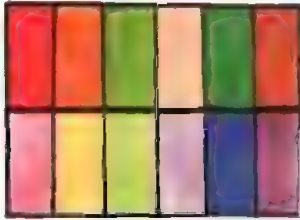
٣٥ ألوان حارة الباردة



٣٦ ألوان باردة الباردة



٣٧



٣٨



ألوان
باردة وحارة
لداثرة

٣٩



٣٧



٣٨



الشكل (٥) نموذج واضح للألوان الحارة والباردة وتسمية الألوان بأسمائها

النموذج (١) فيه ثلاث تقاحات واحدة صبغتها اللون الأحمر والأخضر والأصفر والثالثة الأخضر وهي ألوان واضحة غير ناضجة البتة بل وضعت ككلون خام يحيط بها خط يمثل شكل التقاحة .

أما النموذج (٢) يمثل منظرًا جليلاً بألوان باردة ونحس الجو العام بارد جداً والجبال عليها الثلوج وفيها الشيء الكثير من درجات الضوء الزرقاء والبيضاء والخضراء وهي باردة زرقاء المسحة العامة حيث عسى برودة الجو ومسحته العامة .

النموذج (٣) يتكون من منظر له ألوان حارة صافية وربما عند الغسق وهذه الألوان تتكون من درجات ضوئية لقيمة حارة لونية ودرجاتها وتسمى بالألوان الحارة وتعطي شعوراً بحرارة الجو الموجود في المشهد .

والنموذج اللوني الصريح في درجات صبغته نموذج (٣) الذي يمثل ألواناً أساسية خام متعددة يمكن الاستفادة منها من وضع درجات ضوئية بتركيبها وإضافة ألوان بيضاء أو سوداء كظلال ونور كما نشاهدها في النموذج (٥) وهي قيم ضوئية لهذه الألوان المختلفة .

وأما النموذج (٤) يمثل سلم الوضع الطبيعي للألوان في دائرة الألوان فصلنا السلمين هذين لنرى السلم البين وهو سلم نصف دائرة الألوان الباردة يقابله نصف الدائرة للألوان الحارة . والتمييز هنا قائم بين الألوان الحارة والباردة محتزلة من دائرة تحليل الطيف الشمسي للألوان .

والنموذج (٦) يعطي لنا نفس مشهد النموذج (٧) ولكن الفارق أن (٦) ألوانه متكونة من درجات ضوئية لقيمة لونية باردة بينما الدرجات الضوئية لقيمة الألوان في (٧) درجات حارة واضحة وهما سلمان مختلفان في درجات الحار والبارد لموضوع واحد فقط وهذا يتفق في كثير من حالات الرسم والتلوين والتصميم حسب الرغبة ووظيفة الموضوع .

٢ - القيمة The value *

إن البعد الأول للألوان هو صبغة اللون أو اسمه وذلك للتدليل على معرفته والعامل الثاني للون قيمته ومآرب لكل فنان ينبغي إيلاء عمل فني والقيمة أهم عامل في الناحية الفنية ولا يمكننا إهمال هذا العامل الرئيسي للقيم التصويرية اللونية أو الفراغ المعماري والنحتي والفخاري . وعليه ، الوقوع بأخطاء اختيار الألوان أمر جائز في بعض الأحيان والوقوع في أخطاء القيم الضوئية أمر لا يغتفر للفنان . إذ العمل الفني الذي تضطرب فيه القيم الضوئية واللونية يفقد قيمته الفنية ولا يلتفت له من قبل الخبراء والنقاد . ولا يقرر له النجاح البتة .

والبحث عن القيم الضوئية الصحيحة أمر يجب الاهتمام به وتعلمه والبحث فيه وتطبيقه في أي عمل تشكيلي مطلوب وهذا الأمر يحتاج إلى خبرة واسعة ودقيقة ونوق جمالي موهوب في تسمية الألوان إلى حد كبير .

والقيمة الضوئية تعتمد على ثلاثة أنواع من الضوء (النور - الظلام - الظل) ولكل من هذه العوامل درجات مختلفة في القوة والضعف يستوجب اتباعها حين دراستها حسب القوة الضوئية الآتية من مصدر الضياء والساقط على الجسم أو الأجسام التي يبرها والعوامل الظلية والظلال الحاصلة من نتيجة هذه الاضاءة ومقدارها ودرجاتها .

ولذا كلمة صبغة اللون tint وهي معنى لاتيني لنفس كلمة hue تقريباً وكلمة ظل Shade هما من مصادر القيمة الضوئية

ولعمل الصبغة tint تضئف لوناً أبيضاً إلى اللون الأصلي وبدرجات متفاوتة حسب المقتضى ليكون درجات لونية مختلفة تصلح للإضاءة بواسطتها نكون ضوءاً لونياً . وهي إحدى عوامل القيمة .
ولعمل الظل تضئف إلى أي لون يريده درجة من الأسود لعمل الظل اللوني المراد وضعه في سلم الظلال التي نينبها في عملنا . وعليه نحن نقوم بتغير اللون Hue إلى قيمة ضوئية ولونية Value ودرجات ظلية قائمة أو متدرجة إلى سلم النور .

وفي الشكل (٤) النموذج (٥) نجد أربعة ألوان الأزرق والأصفر والأحمر والأسود درجات لأربعة ألوان ظاهر فيها تدرج القيمة الضوئية وهي تطبيق لتغير الألوان الأساسية إلى القيمة بشكل واضح وذلك بإضافة أسود للمراكز القائمة فيها وإضافة لون أبيض للمراكز القائمة فيها وهي نموذج "القيمة النقية"

ولابد أن تأثير القيمة الضوئية للون يجب أن يرى ونلاحظ هذه الفوارق المتدرجة (أو الدرجات) الضوئية في موضوعنا ومن ثم نشكل هذه الدرجات للون بأن نضع ما يشابهها من ألوان على صحن الألوان إستعداداً للرسم مثلاً .

وعليه نقرر حقيقة واضحة أن سلم الدرجات الضوئية للقيمة في لطبيعة متعددة بشكل كبير أكثر من السلام اللونية التي نصنعها على (الباليت) صحن الألوان ويجب الانزعاج بل نقوم بعملية إختزال قدر المستطاع وذلك هضماً للتركيب اللوني للقيمة عبر السطوح الضوئية التي نريد تلوينها .

ولا ننسى أن اللون الأسود من الثوب هو لون أفتح بكثير من أي ظل غامق طبيعي وكذلك الأبيض كنون هو أغم بكثير من أي ضياء للشمس .

وعليه يستوجب هنا عامل التنسيق والنسب للمقارنة بين ضياء الطبيعة ودرجاتها وضياء العمل الفني ودرجاته المعتمد على الأصباغ والفرق شاسع بين الاثنين .

فعملية تحويل الضوء والظل الطبيعي إلى عملية قيمة صوبية للأصباغ ووضعها هيأ ماكان المناسب من حة الرسم ليس بالأمر السهل ونحتاج إلى حرة كبيرة نخاضا للشار والأخطاء المركبة وحمل في تحويل القيمة صوبية إلى قيمة للألوان والأصباغ وفي الشكل (٤) النموذج ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ هي أعمال لمشهد طبيعي بدرجات ضوئية متفاوتة عامة أي بقيم ضوئية ولونية مختلفة ومتدرجة تبدأ من الضوء الفاتح المتدغم في النموذج (١) وتنتهي بالتضاد الضوئي الواضح للقيمة (الشكامل الضوئي) في النموذج (٤) ولساعات ضوئية من النهار .

٣ - قوة الإشعاع أو الاشعاع Intensity

والبعد الثالث للون هو قوة اللون وتشدعه (أي قوة إشعاعه) أو ما سمي به نقاوة اللون وقوة صفائه . فمثلاً اللون الأحمر النقي المتكون من لون صاف مشع يمكن له أن يقوى في إشعاعه إذا ما وضع قرب لون أحمر أو دماذي واللون الثاني يساعد على قوة إشعاع اللون الأول أكثر مما لو كان اللون الأحمر لوحده وعكس اللون الأحمر بقوة أكثر من الأول ناتج عن انفعال إشعاع اللون الأحمر من جراء وجود اللون الأخضر بقربه .

* صحن ألوان : والمعروف اسمه عند الفنانين Palette وهي قطعة من الخشب المصقول السميك توضع عليه الألوان المختلفة لمرجها عند الحاجة . ويسميتها خاصة للصورون .

وكنتيجة حتمية أن أي لون نقى كالأحمر أو الأصفر أو الأزرق ومستقاعاً إذا وضع بجانبها لونها المضاد في دائرة الألوان يزداد إشعاعها وتخفّضها اللون يزد من قيمة الإشعاع الكامن فيها لو كان هذا الإشعاع كنون مفرد لوحده لكان هادئاً نسبياً .

وأغلب الألوان التي نأخذها من أناسها تخوى على تشبع مشع عالٍ ولذا حين استعمال هذه الألوان لا يمكن أن نضعها على سطح اللوحة كما هي لأنها سوف تكون قوية تؤذي العين وعليه سوف نلجأ إلى تعديلها بوضع درجات صوتية لها إما أن نمرحها بالأبيض للأضائة أو الأسود للضلال وكذلك في بعض الأحيان مع الرمادي لإخراج اللون بين أي بين الأضائة والاطلام أو بدرجات متفاوتة من الألوان المضادة لها كما يفعل الانطباعيون .

وعليه سوف نستنتج هذه لقاعدة : كل لون يضعفه أي أن تقلل من إشعاعه بإضافة جزء من اللون الذي يقابله في دائرة الألوان فمثلاً إذا أردنا أن نضعف من حدة إشعاع اللون الأصفر نضيف إليه قليلاً من اللون البنفسجي فيبدأ ويقرب من الرمادي وهكذا مع الأحمر والأخضر أو البرتقالي والأزرق ... الخ .

نسمى هذه العملية عملية تهدئة القيمة الصوتية للون وجعلها أقرب إلى الرمادية ونشاهد هذه الظاهرة في الطبيعة فأوراق الأشجار حيناً تنمو في الربيع فتكون ألواناً من الأخضر والأصفر النقي وتستمر إلى أن تفقد بريقها عند الخريف فتتحول إلى أخضر رمادي وحيناً يقرب فصل الشتاء تظهر عليها بقعاً رمادية وبنية عمرة ويمكن أن تتحول إلى ألوان رمادية أو بنية قائمة .

نحن نعلم أن الأبيض حيناً تلبس جديدة تُسر بها ونحب ألوانها ولكن حين قدمها تخفت درجاتها اللونية وتصبح قاحلة قريبة من اللون الرمادي . وكذلك حيناً نصنع دُورنا وهي جديدة نحس بحمال صفائها وحيناً تقدم هذه جدران تكلج وتضعف ألوانها فتحتاح إلى صبغها مجدداً .

وفي الطبيعة حيث نشاهد المناظر نرد أن تكون صافية دون ضباب أو دحان يملأ المشهد فيصنع عليها جمال ألوانها وحيث تنقشع هذه الموقوفات نرى جمالاً أحياناً وصفاءً لونها وأسر القلوب .

وحيناً ننظر إلى لوحة زيتية يجب أن نشاهدها من على بعد لا يقل ثلاث أضعاف طول اللوحة حتى نحس بانسجام الألوان وتقاربها من بعضها وذلك أفضل بكثير مما نشاهدها وهي قريبة وذلك لوضوح الألوان بشكل بدائي لا يملل العلاقات الصوتية والتشيع اللونية بشكل أفضل وباندغام متناسق .

وبرهان بسيط عن ما ذكرنا ، خذ ألوانك على (البالييت) مع الأبيض أو الأسود وأخلطها خلطاً سريعاً عقوياً وسوف ترى نتائج مذهلة لدرجات لونية جديدة مشعة لم تخاطر ببالك . هنا يحس بنا أن ندرك الأهمية لعملية مزج اللون حيث مزاجاً متنوعة جديدة تساعدنا على إعطاء العلاقات اللونية التي نريدها ...

وسوف نعرف أن كل ضربة فرشاة على اللوحة هي حصيلة لون أو لونين وأكثر تركباً ممزوجاً ولذا وجب علينا أن نعرف ونطبق كيفية حصر هذه العلاقات المشعة لونها لنهضم وجودها في المحل اللائق لها (على سطح اللوحة) .

ولذا حيناً نقوم بمزج الألوان للرسم بها نحن عادة نقوم بتغيير صبغتها The Hue وتحويل اسمها من لون إلى لون جديد وكذلك نحن في مرحلة التغيير نقوم بتغيير القيمة The value وكذلك التشيع والضوء المشع لها intensity وفي هذه الحالة لا توجد مقياس معينة حسابية لهذا لغرض بل بالتجربة والرؤية تظهر القيم اللونية

وجمال العلاقات والألوان الجديدة وبالخبرة سوف نحصل على التقارب الذي نريده تدريجياً يوماً بيوم .
وفي الشكل (٦) سوف نوضح مزايا التشبع والأشعاع اللوني وعلاقاته مع بعضه وكيف يبقى تأكيدنا على لون عام معين واختفاء ألوان أخرى وكيفية تكوين هذا التشبع والعلاقات المؤكدة اللونية .

النموذج رقم (٣) لؤنت التفاحة بلون احمر شبه بقى إلى حد كبير (Hue) بينا التفاحة رقم (٢) لؤنت بلون رمادي محمر أي أن الأشعاع اللوني إذا قورن بالأحمر أصبح غامقاً يميل إلى الرمادي فنقول "الأشعاع قد أخذ (بخفض) intensity ولا يزال اللون بعده محمراً .

النموذج (٦) فانه لون مرقق بعيداً عن الأصل اللوني. ونقول إن إشعاع اللون الأصيل للتفاحة ضعيف أو شبه مفقود . وعليه فالأشعاع اللوني إذا أخذ مركزه نقيم مختلفة واحب أن يكون له علاقة بالأصل أو الطبيعة التي يمثلها لا أن يكون رمزاً وبعيداً .

والشرائط اللونية الثلاثة تعطي كل منها اللون ودرجات الأشعاع وهي الأحمر ودرجاته والأصفر ودرجاته والأزرق ودرجاته وهكذا تميزاً للتحضير اللوني المقابل لأعطاء درجات ضوئية متدرجة ومشعة * .

وأما النموذج (٤) يمثل إشعاعاً خافتاً وبارداً في نفس الوقت لجميع ألوان اللوحة ودرجات الأصفر فيها خافته تنسق مع مجموعة الألوان المخطط به بينا النموذج (٥) يمثل إشعاعاً قوياً للون الأصفر ومشتقاته بحيث نحس بفارق الأضاءة وحرارتها هنا بخلاف اللوحة (٤) . فالمقارنة هنا واضحة بين اللون الخافت ذو الدرجات الباردة في اللوحة (٤) ، ونرى الألوان المفعلة الحارة في اللوحة (٥) .

والمقارنة واضحة كنتيجة عملية لما وضعناه من ألوان تأييداً للنظرية المشعة في مضممار الضوء وقيمه الملونة .

١ - قيمة الخط واللون .

٢ - الخط واسطح وقيمه .

٣ - لخط والمنظور وقيمه .

٤ - لشكل والنون .

١ - قيمة الخط واللون

إننا لا نغالي إذا قلنا لكل لخط لون يتميز به وأن تعودنا على الرسم بدون خط غامق على سطح لونه فاتح مثل القماش أو الورق . ولكن نجد النهاية في كثير من الأعمال تتسم بخطوط ملونة لها علاقة بالضوء والقيمة وخاصة في الأعمال الزخرفية والتزيينات على اختلاف أنواعها واللون يجب أن يتألف مع الخط المحيط به كحدود فاصلة واضحة بين سطح لوني وآخر وهذه الحانة تتميز بالنواحي الجمالية اللونية المساعدة للسطوح المنسقة والموضوعة بأساليب فنية متعددة وهي تقوم بواجبات متعددة وخاصة إذا كانت مساحات الخط واضحة أو واسعة أو مختلفة حسب الأسلوب والغاية المنشأ من أجله ذلك الخط وقيامه بمساعدة لونية واضحة لبقاى المساحات المجاورة له .

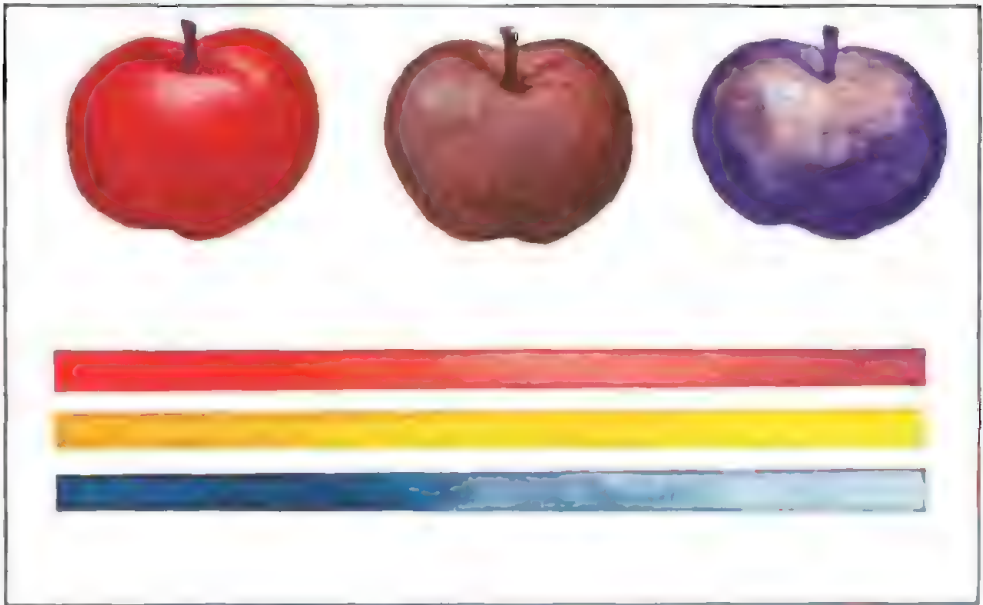
٢ - الخط والسطح وقيمه

إن الفنان حينما يهتم بالخط كعملية أساسية ينساق حتماً إلى قضايا جمالية حديثة للسطوح التي يكونها لونها

٣٥

٢٥

١٥



٣٥ سقوط لوني واشعاع



١٥ قيسة ضوئية متكاملة



وهذه السطوح مختلفة العايات منها ما يكون شكلاً أو مساحة أو بعداً أو سماءً أو هواءً أو بناءً ... وهنا تظهر أهمية الخط وعلاقته بالسطوح اعادورة ومساندته . وهذه السطوح والخطوط لها أبعاد لونية حتمية تنساق وراء النسق الضوئي اللوني المناسب أو التنسيق الضوئي المتدرج للونين مثل الأبيض والأسود .

وهنا تتعدد واجبات الخط الضوئية منها :

A - definit lines

أ - الخط يكون حدوداً فاصلة .

B - perspective lines

ب - الخط يكون حدوداً منظورية .

C - deferrent kinds of lines

ج - الخط يكون حدوداً جمالية متعددة الألوان .

د - الخط يكون حدوداً للسطوح وهذه السطوح تكون أشكالاً هندسية أو طبيعية تتوقف على الهدف من رسمها والتنوع الذي تمثله

هـ - الخط يكون رمزاً فاصلاً للنور والظل واختار الألقية الضوئية ولذا فيكون هنا وسيلة للتعبير ورمزاً له .
و - الخط هنا يتحول رمزاً فاصلاً للأبعاد والمسافات والسطوح والحركة والنسب والقيمة الضوئية والظنية ويمكن له أن يكون مساحة ملونه حسب أبعاده كما وردت في موضوع الخط .

٣ - الخط والمنظور وقيمه

وتتحول القيم الخطية إلى أبعاد وسطوح وأشكال مهدفه ذات منظور نوني وقيم مختلفة ومبين ذلك في الشكل رقم (٧) .

إن تحول الخطوط البنائية عند كل فنان وفي كل فن أمر وارد جداً والخطوط في تكويناتها للأشكال والأجسام تمثل سطوحاً مختلفة القيم بالنسبة لمركزها في المنظور وتكوين الخطوط حسب أبعادها بالنسبة للعين تمثل البعد المنظوري كما نشاهد ذلك في الشكل (٧) النموذج (٣) حيث تظهر الأجسام القريبة والبعيدة بقيمتها وحسب أحجامها المفروضة في عالم المنظور والرؤية .

والخطوط أساس في تقييم الأبعاد ، والأبعاد تشكل في حالات خاصة بالمنظور التطبيقي للأجسام وتظهر فريبة أو بعيدة ملونة أو غير ملونة حسب المقتضى الذي تكون من أجله هذه العمليات الفنية .

ولكن جسم قريب من العين أو بعيد عنها له لون وله خطوط إما وهمية مخفية أو طاهرة حدية توضع حسب الهدف والأسلوب والتعبير والأسس الجمالية أو العلمية المفروضة . وهي تحدد كل المرئيات وألوانها بأسلوب نسبي عند المقتضى .

وبكل فنان أسلوب في رسم الخط وتظهر لنا العوامل أو جزء منها في عمله حيث له وسائل تعبيرية معينة سنهدفها .

٤ - الشكل واللون

لشكل لون وكل لون درجات وضوء وعكسه ظلام وكل شكل حيث يسقط عليه نور يضوه ويكون له ثلاثة عناصر ملونة :

١ - لون الشكل المضيء هو انعكاس للنور الساقط عليه مباشرة .

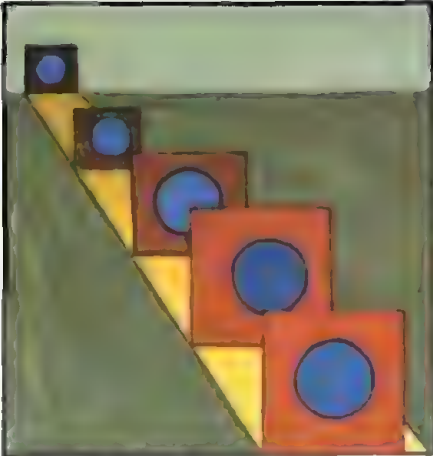
شكل (٧)

نموذج (١)



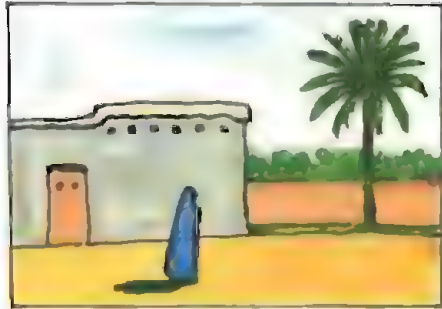
الألوان الصاعدة يمكن أن تقوم مقام المنظور الفلوري
ونكتها عتيقة وحارة

نموذج (٢)



الألوان في حالة المنظور كسطوح متلاشية
في وسط توني معين

٤ ن



٤ ن اختيار الكتل مناسب مع السطوح

٣ ن



٣ ن اختيار الكتل والمنشوع صعب وتقل مع ثقل اللون

التوزيع الحادي في نموذج (٤) غير التوزيع الخفيف في اللون في نموذج (٣)
إن الخط هنا عامل رئيسي في تكوين السطوح وتحديد اللون
مع فقدان الطلال وذلك لظهور السطوح
اللونية فقط

- ٢ - جزء من سطح الشكل مظلم وله لونه ودرجته .
٣ - والظل الحاصل من الأنارة على الشكل والساقط على الأرض أو غيرها .

ولكن من هذه الظواهر قوانين ودرجات ضوئية .

إن كانت الاضاءة ساقطة على سطح لشكل مضاء وكان لون هذا السطح حاراً (أحمر مثلاً) فسقايته لونا في السطح المظلم مكملاً للحار أي وسط بين البارد والحار فإن كان السطح المستير أحمر كان السطح المظلل أخضر أو أخضر مصفراً . والظل الساقط على الأرض كان لوناً بارداً جداً فيكون أخضر مزرقاً . (هذا باب الألوان الحارة والباردة في الأنارة) وكيفية التلوين المضاد .

أما إذا كان مفتاح الألوان والنور حاراً ووجدنا ألوانا منسجمة فنشكل هنا ألوانا متكاملة . النور الأحمر يتدرج في الضلال البرتقالي وربما الأخضر في الظل الساقط على الأرض . وربما إن كان أصغر يكون الاظلام برتقالياً والظلال خضراء وهكذا . أي التقابل اللوني في النور والظل في دائرة تحليل الألوان وتتبع أسلوب الانسجام المتكامل في سلم التقارب في دائرة الألوان أو التضاد اللوني لتقابل لوني الحار والبارد . أي التضاد . contrast

ولكن لكل شكل معنى ويرداد المعنى في إضافة اللون اليه ويكون بذلك معبراً ورمزاً مقصوداً مصحوباً بهدف فكري أو جمالي أو فلسفي في اخراجه للرؤية وسنين العلاقة بين الشكل واللون وأهدافهما .

الشكل (٧) هو النموذج الواضح لذلك ونبي أن (ن ١) عبارة عن سطوح مشكلة في ظلال مختلفة تعتمد في سطوحها وتنويعها على الألوان الصريحة في الحار والبارد دون وجود درجات متسلسلة بلا تبدل النوع اللوني واختلاف الاشعاع الواضح القوي بعمقنا إدراكاً بالمنظور وظلاله ونوره الواضح . وهي عملية تقديرية فعالة لمعرفة هذا الأسلوب في التلوين وخاصة في الفنون الحديثة .

أما النموذج (٢) يمثل التدرج اللوني في السطوح المختلفة لأبعاد في المنظور وتفسر اللون كالشكل كنما قرب من العين تظهر تشعبه وإشعاعه ووضوح سطحه وحدوده وكلما اتعد اللون اخذ في التغير إلى القنامة وانعد عن الأصل وكان رمزاً مقارباً لكون الأساسي . أما السطح فيصغر حسب قانون المنظور في الأجسام والألوان . والمحيط بالألوان هو رمادي حيادي بلونين مختلفين السماء رمادي فاتح والأرض رمادي متوسط لحل الألوان واضحة المعالم قريبة من الشبهية .

النموذج (٣) يمثل درجات لونية منسجمة Harmony في السطوح البسيطة والمضاء contrast المكونة للمنظر الرفيف وهذه الدرجات تمثل قيمة ضوئية مبسطة .

أما النموذج (٤) يمثل كتلا لسطوح مبسطة ثقيلة في التكوين واللون الغيف الخاد الذي يختلف إشعاعه القوى الخاد عن النموذج (٣) وهذا مايسمى (الاشعاع الغيف) intensity المتقارب الذي يفسر اللون الساذج إلى حد كبير ودرجاته الصريحة ومظهرها المنظوري البسيط حسب تشعبها المشع .

ونرى كما في الطبيعة أن التشكيل عملية تنسيق ووحدة بين اللون والشكل وكيفية تنسيق هذه المدلولات لاعطاء معنى مقصود مرئي نستهدف إظهاره لعالم الوجود وهو أمر ليس بالهين .

أما المنظور اللوني يعتمد في هذا المبحث على :

- ١ - درجة الاشعاع اللوني بين السطح القريب والبعيد وانطفاء اللون .

٢ - اللون يكون صريحاً حيناً يختلف في السطح عن لون آخر فيعطى معنى للسطوح انتلاشية كما في (ن ١٠) الشكل (٧) .

١ - التدرج اللوني من الساطع الفاتح إلى البعيد القاتم المربوط بالظلال كما مر سابقاً مع فارق في تغيير اللون من صفاء رؤية تشبعه على القرب وتغير لونه وقربه من القنامة كلما ابتعد أو قُرب من الرمادية متمزجاً بالزرقاء التي لها علاقة بالجو المحيط حيث التلاشي الضوئي وضعف القيمة اللونية للأجسام .

٢ - واللون يتوقف تشبعه على حدة الألوان التي نريد امزاجها وحدة قوتها هدف التعبير لمضمون معين . والألوان تعتمد قوة حدتها وضعف إشعاعها على الهدف الذي يساعدنا على تكوين المضمون أو التصميم وكيفية التعبير بهذه الدرجات المختلفة لأجل التركيز على الرؤية الواضحة . إن كانت ضوئاً بدرجة معينة أو ضوئاً يمثل سطوعاً معيناً .

ولاً ننسى الدرجات اللونية المختلفة للصبغة الواحدة حيث تقوم هذه الفوارق على المنظور اللوني في المجسمات في بُعدها وقربها وقوة تأثيرها على العمل كهدف ومضمون ومعنى واضحاً للضوء المتميز عما يحيط به من ألوان أخرى ربما أشد أو أضعف قتامة .

هذه انعوامل تساعد كثيراً على هضم عملية المنظور المتصل بالألوان المجسمات حسب بُعدها وقربها من المشاهد أو مركزها في تنظيم العملية التصويرية داخل بناء اللوحة .

المبحث الخامس

استعمالات القيمة ومجالاتها تشكلياً

١ - اللون .

٢ - الاسود والابيض قيمة ضوئية متميزة لمفعول وعلاقته بالمساحة والخط

١ - اللون

القيمة الضوئية المكونة ذات أهمية كبيرة في تحقيق أهداف متعددة التشكيل وهي التي تبرز مميزات مختلفة للفن وبأهداف وأفكار متغيرة ولكنها بقصد رؤية يتوصل اليها الفنان **محمداً تلك الأفكار** (مهما كان نوعها التشكيلي) وسوف نبين العوامل والأهداف فيما يلي :

آ - الوحدة لعناصر مختلفة في تحقيق السيطرة (السيادة) لغايات الموضوع الرئيسي عن طريق الرؤية والوظيفة (كما في العمارة) .

ب - إيجاد الخفول الكافية في التكوين لخلق الحركة الدرامية والديناميكية والمستقرة في تشكيل الوحدة العامة للوحة أو الفن التشكيلي عامة أو النحتي والفخاري .

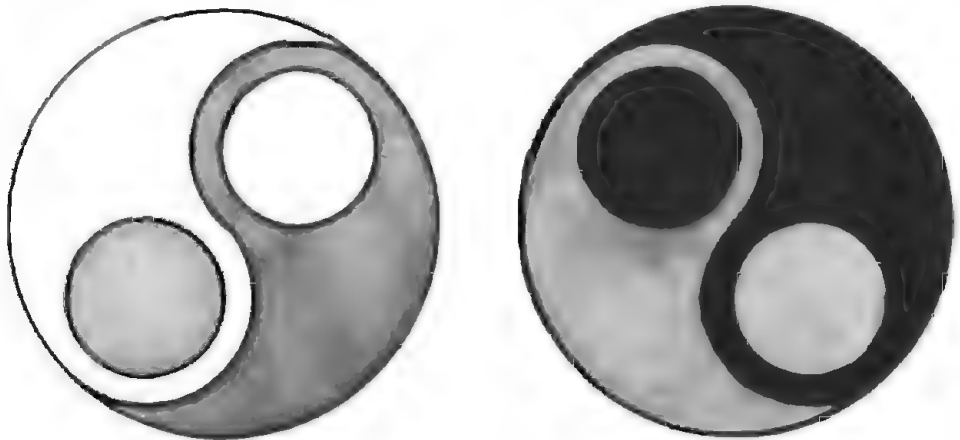
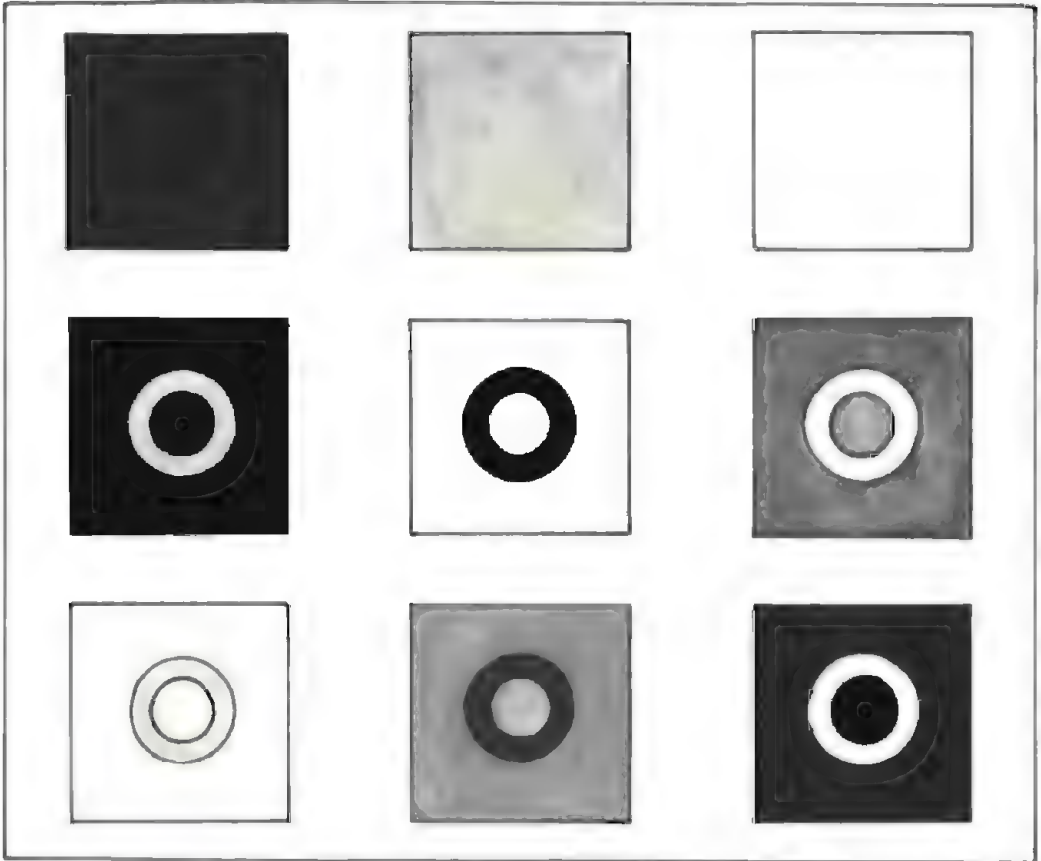
ج - إيجاد الدرجات الضوئية المختلفة للابيض بالعمق الفراغي داخل اللوحة وللأحسام التي تلعب دوراً رئيسياً وموضوعياً من الناحية المنظورية والضوئية والنونية . والتجميع المركز الضوئي واللوئي للأهداف الرئيسية المحققة أحساساً مجسداً ومساعداً مساعدة أساسية لهدف الموضوع من ناحية الرؤية . وتحقيق التوازن الضوئي واللوئي بين مجموعات الكتل والعناصر والعلاقات وتجميعها لجعل الوحدة في كل عمل فني ذو غايات ومضامين مختلفة عن بعضها * .

وسنبين هذه النقاط بشيء من الأيضاح :

١ - الوحدة والسيطرة في العمل الفني لتحقيق غاية عظمى للموضوع الرئيسي

نمصد هنا تسليط قوة معينة من الضوء على الشكل أو الموضوع الأساسي في اللوحة وذلك بإبراز ألوانه وصوته دون الأشكال الأخرى المكملة للوحة تلفت النظر إليه وتهينه في مجموعة تختلف عنه من حيث المركز والضوء واللون وذلك لتحقيق الأهمية في تكوينه الضوئي والخطي بحيث يتميز عما يحيطه من عناصر تعتبر بالمرتبة الثانية . إن هذا العمل الفني يجعل الهدف المطلوب بمركز السيطرة والسيادة الأساسية نتيجة لما تراه العين حسب القيم وفوائدها التي بينهاها والتي كانت هدفاً .

وقد يكون العكس تماماً بأن يكون توزيع الضوء على سطح اللوحة ناصعاً جداً ومشعاً جداً مانعاً الشكل الرئيسي المراد جعله بمثابة الهيمنة والسيطرة ليكون اللون والضوء بدرجة أكبر وثقل أعمق مما يميز العنصر المسيطر والغامق نسبياً عن باقي النوحة . وهذه الحالة التي نسميها بالسيطرة المستقلة .



ونحن لا نهمل موضوع السيطرة وما لأهميتها والعوامل المساعدة وخاصة في تكوينها وقد بينا ذلك في مباحث أخرى .

ب - تكوين وخلق الحلول الأدبية والدرامية والمأساوية والمستقرة والتأملية والثورية والرومانسية عن طريق السيطرة على الاضاءة اللونية .

إن هذا الإنسان المسمى الفنان هو محور الطبيعة المفكر والمبدع والمكوّن والمشوّء والمحرك لكل القيم الحضارية المتعققة بالفن الجملي . وعوامل الضوء واللون تلعب دوراً أساسياً في تكوين ضبعة العمل الفني وخلق المتطلبات المذكورة فانها أساس ينبع دوراً فعالاً في إعطاء النمط الأسلوبى والتعكيري وتوحية الرؤية ليكون الصلة بين إرادة الفنان والمشاهد الذي يتلقى ذلك العمل .

والعوامل المذكورة هنا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعواطف الداخلية والخارجية منها المعطلة والمستمرة وسوف نذكر هنا المزاج التي يتكّن أن يحققها الضوء عاطفياً في مضمار الحركة الحياتية للإنسان (الدراما) مثلاً ومنها الموت والحياة والخلود والآخرة ...

— الألوان الغامقة وأصواتها ودرجاتها تمثل على الغالب الخزن والحسرة والتشاؤم واليأس وسوء المنصر ويعتبر الحياة دون هدف .

— والضوء النوبي الفاتح يمثل بصورة عامة حياة اللهو واللعب والسعادة والفرح والخفة والرقص والبهجة والخير والأمل .

— الألوان والضوء الرمادي باختلاف درجاته المتوسطة والقائمة تمثل الجدّ والوقار والاتزان ومُعد النظر وهذه الدرجات اللونية نراها تستخدم في ألبسة المسؤولين والحياة العامة الجدية كرجال الدين ورجال الدولة والأشخاص الذين عبروا سن الأربعين والمعلمين ورجال الجامعات ورجال القناوت .

— والدرجات الضوئية المتناقضة الألوان لكل منها تعبير .

الألوان ذات الاضاءة الخارة تضفي على الفن ابداعاً للشعور بالدفء والسخونة وخاصة في فصل الشتاء نرى كل شيء يتغير لونه عند الإنسان ويكون ذو اشعاع دافئ ميل إلى الألوان الحمراء والصفراء الثقيلة (البرتقالي) ومشتقاتها ومنها البنية وكذلك في داخل انصاعم والحانات والفنادق والعرف وما إليها .

كما أن هذه الألوان تكون سائدة في بنايات البلاد الباردة أو المعتدلة نسبياً .

أما الألوان الباردة فتمثل التأمل والتألق العالي في الملابس والمسكن والحياة في البلاد الخارة حيث تعطى الشعور بالبرودة وهذه الأحاسيس معاكسة للمناخ الحار المحيط بنا وخاصة في فصل الصيف .

— أما الألوان الباردة الزرقاء وهي التي تمثل إلى الطبيعة والأشجار والحقول والمياه والجبال المكسوة بالتلوج تعطى الشعور بالتأمل والتفاؤل وراحة الأعصاب والهدوء واستقرار الحياة والأخذ بها .

— الألوان الحمراء الخارة توحى بالخطر والوهج ودرجاته والمغامرة العاطفية والمغامرات الخطرة منها الحربية العسكرية والانفلات من قيود القوانين وطبيعة نواميسها .

— إن توزيع مناطق عديدة بألوان عديدة في اللوحة تقوم بمساندة التعبير الروحي والعاطفي المتناسك والمتحرك تحركاً ديناميكياً والانتقال من حالة عزلة اللون إلى حالة ربطه بجمل وكلمات باطقة فيما بينها ضوئياً لتقوم

برسالة الكلام المطلوب منها تحقيقه في العمل الفني تصويرياً .

— ويمكن لضوء مختلف أن يوحد بين أفكار مختلفة ويدفع بها في حالة من العنف المرتبط باللاوعي الانساني ويسوقه شيئاً فشيئاً إلى الثورة أو الاحتجاج أو الالقاء . كما نشاهد ذلك في أعمال ديفيلاكروا في ثورة ١٤ تمور والهجوم على الباستيل . ومنها نماذج كثيرة مختلفة لكثير من الفنانين قديماً وحديثاً .

جـ - الدرجات المختلفة (أو الطبقات الضوئية) تعطي الاحساس بالعمق المنظوري ضمن فراغ اللوحة أو التوسع فيه . الضوء المتدرج كما شرحناه سابقاً في الشكل ٧ (ن ٢ و ن ١) يعطي لنا الاحساس بالضوء ودرجاته وينعب دوراً مناسباً في اظهار الأجسام البعيدة والقريبة ويدلل لنا على العمق الثالث في الفراغ أو سطح اللوحة .

وهذه العاية محد ذاتها إحدى وسائل التنبيه للضوء والقيمة في خلق حياة وحركة وأبعاد للأشكال والأجسام والفراغات المختلفة في تكوين الفن . والتركيز الضوئي كما أسلفنا له هندسة معينة ولغايات معينة يؤلفها الفنان لأضائة العنصر الأساسي وتسخير طاقة الضوء واللون لهذا الغرض .

أما الدرجات الضوئية فلها ثلاثة عناصر منها :

- ١ - الضوء الأساسي Key of light
- ٢ - الضوء العالي High key
- ٣ - الضوء الواطي Low key

ولكل من هذه الأنواع تأثيرات وأسس سوف نشرحها في حقل الأبيض والأسود من القيمة الضوئية . واللون له أسس في الاضائة وغالب الأحيان نهمل قيمته لعدة أسباب منها عدم تقدير الحساسية للمساقط الضوئية ومحددة قوة الضوء في البلاد المشرقة والحرارة ولكن ذلك لا يجعلنا نتجاوز أهميته العظمى في الرسم والتصوير الريتي والعمارة والخزفيات وكذلك في فن إضاءة المسرح والسينما والافراح التلفزيوني والتصوير الفوتوغرافي المنون والاعتيادي .

إن الفنون التشكيلية لها منزعين أحدهما ثابت التشكيل والثاني شبه مخفي وهما الصوت والزمن ولكل منهما تأثير على تكوين أعمالنا الفنية وخاصة الضوئية ، ضعف الضوء يعطينا الشعور بالسكون وعدم الاضطراب النصوي وكذلك الزمن في أوقات النهار يعين بواسطة التوزيع الضوئي للعمل الفني وخاصة (الرسم والتصوير) ودرجاتها .

نشرح هنا درجات الضوء وأبعاده :

١ - الضوء الملون اللامع

وهو الضوء اخاد المصادر عن مواد معدنية أو زجاجية ملونة مقابلة للشمس أو أي مصدر ضوئي آخر وهي تعتبر تالقات لونية غير اعتيادية بل ونادرة وفي حالات معينة لمواجهة أشعة الشمس .

٢ - التشتيع أو الانعكاس الضوئي للون

إن لكل لون درجة لانعكاس ضوئية وهي التي ترسل إلى العين للاحساس بها ذات مقومات تعتمد على

الذبذبات والموجات اللونية ومن هنا نقدر الدرجة الضوئية وقيمها اللونية إن كانت مضئمة أم مظلمة أم متوسطة الاتقام وهذه الحالة نراها في الشكل (٨) وبمختلف الدرجات والشبعت الضوئية ويمكن الأخذ بها لمعرفة الأساليب الضوئية المكونة من الدرجات اللونية الحيادية (الأبيض والأسود) واعطاء مختلف القيم لها .

٣ - التلوين الضوئي الصناعي للمسرح ودرجات قيمته اللونية والضوئية

يقصد الصفة الغالبة لمصدر الضوء الصناعي المسلط على مساحة أو أحسام أو اشكال متحركة كما في حلبة المسرح . الصفة الغالبة للون المسلط كالأحمر أو الأخضر أو الأزرق مثلاً تضيفي على الجو والاشخاص العاملين على المسرح نفس الألوان التي يتلقونها من مصادرها والتي تقع على أجسامهم ، وهذه العملية تسمى عملية (التلوين) .

والعمية ليست بالسهولة التي نعتقدها ، فإن كان الضوء المسلط على مساحات أو أصصاح يجب أن نعرف هذه المساحات ستعكس ألوانها . وسوف لا نستجيب كثيراً إلى اللون الأساسي المسلط عليها ولكن سوف يتركب من جراء التسلط لمصدر الضوء ولون الجسم لوناً ثالثاً وسطاً بين بين . فمثلاً إذا سلطنا لوناً وضوءاً أحمرأ على سطح أصفر كان الناتج هو البرتقالي والدرجات تختلف بقوة القيمة الضوئية المسطحة واللون المنعكس من السطح .

أما إذا كان اللون المسلط في المسرح على أجسام رديئة الألوان أي حيادية سوف تنعكس بدرجات متفاوتة بين القاتم والقاتح المقارب للأصلي الضوئي الساقط عليها * .

ونجد كل لون إذا جاور لوناً آخر كان ذو درجة لونية معينة يحكم تجاوره وهذا التالى يعتبر أساساً من أسس القيمة الضوئية تحتاج إلى معرفته في كل عمل تشكيلي أو مسرحي أو تكويني له علاقة بأمور الضوء كما ساء

ومشكلة تلوين الفراغ والسطوح والجسمات بأضواء ساقطة عليها تعطي بدلاً في ألوان الأجسام الأساسية كما يحصل في السينما والمسرح وتعطي بدلاً جديداً في اللون ودرجاته تختلف عن أصل الأجسام الملونة .

وهذه العملية تدخل في كثير من الحياة العامة الليلية للاضاءة المزينة للنصب التذكارية في الميادين والمتاحف والآثار أو الزينات في أيام الأعياد والمناسبات وفي الملاهي حيث يقوم المخرج بتوزيع ألوان صريحة قوية مسفطة على الفراغ الذي يجلس في داخله الزبائن والمشاهدين حيث تكون جواً ملوناً خاصاً غير متوفر في الطبيعة الخارجية .

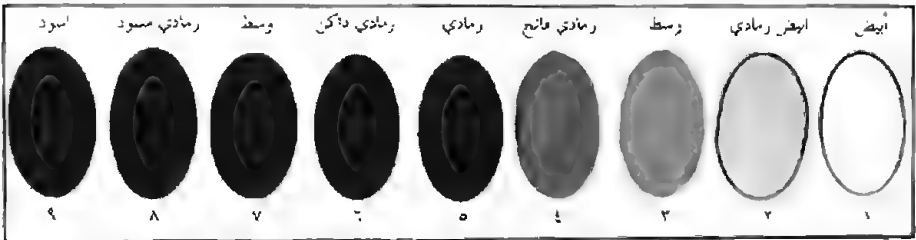
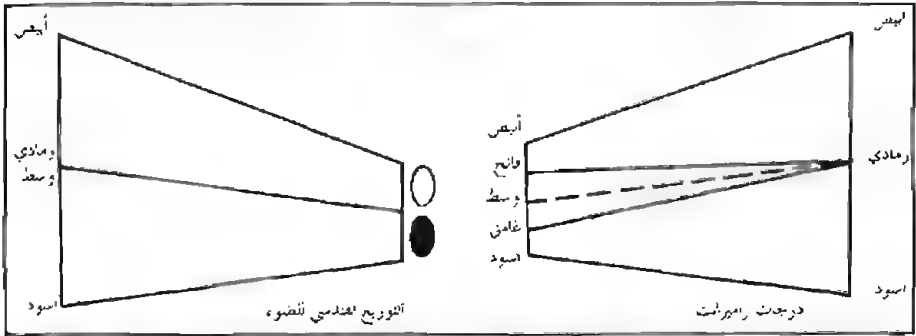
وهذه الألوان لها فعل السحر في المدن الكبيرة المضاءة ليلاً وهذا النوع من التأثير له قوة أخاذة على الفنان حين يقوم بتوزيع ضوء ملون في عمل مشابه أو مستقى من هذه المشاهدات والأفكار .

٢ - الأبيض والأسود قيمة ضوئية متميزة المفعول وعلاقته بالمساحة والحط

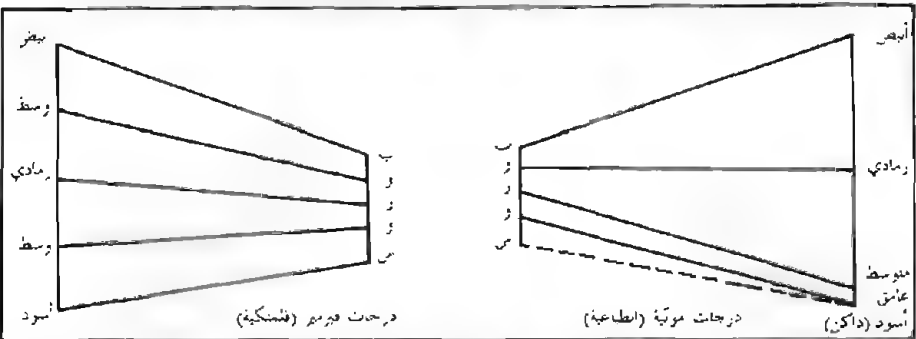
من المسلم به علمياً أن اللون الأبيض والأسود هما لونان ثلاثيان محايدان ويسميان بالاصطلاح التالي : (Achromatic series colours) وستكلم عن مفهوم هذه الألوان الحيادية Nutral .

* أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت ترجمة الدكتور عبدالباقى محمد ابراهيم ومحمد محمد يوسف ص ١٧٩ - الناشر دار النهضة للطبع والنشر - مصر - ١٩٦٨ حسب مؤسسة فرانكلين .

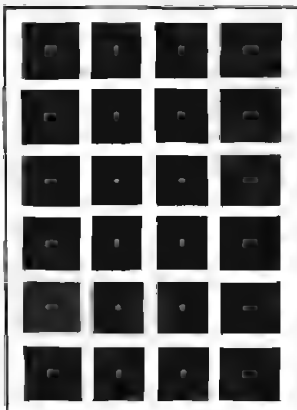
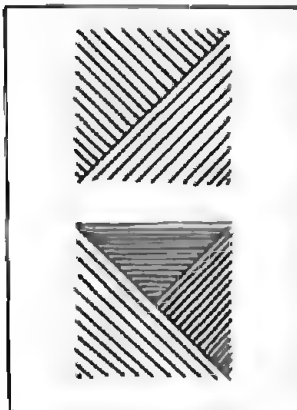
١ ن التوزيع الضوئي للقيمة



٣ ن

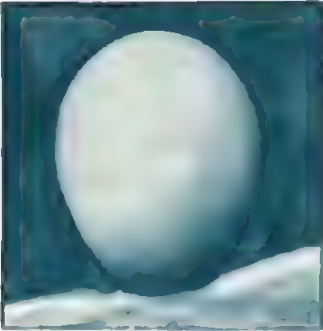


٤ ن

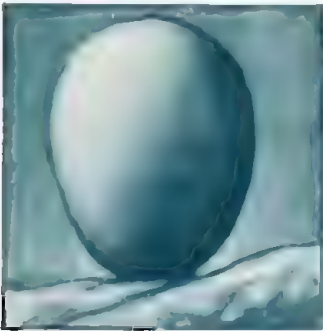




۱۰



۱۱



۱۲



۱۳

مفهوم الضوء والظل shade and light والأسود والأبيض Dark and light هما أمران مختلفان تماماً من الناحية الضوئية وسنرى أن بينا مفهوم الاظلام هو عكس الضوء الساقط على الجسم بينا الظل سقوط الاظلام على الأرض أو الجسم الخارج عن الجسم الحقيقي الساقط عليه الضوء وهذا أمر واضح في الليل والنهار والظلال التي تقع على القمر من جراء سقوط أشعة الشمس على الأرض . ونفس القانون ينطبق على الأجسام تماماً .

وتستعمل كلمة الضوء والظلال باللغة الإيطالية chiaroscuro وهو اصطلاح عامي عند كثير من الشعوب الأوروبية يأخذون به . ويتبادر إلى الذهن من الناحية التصويرية أو الرسم انه الدرجات الضوئية باللون الأبيض والأسود كما هو مبين في الشكل (٨) . ومختلف درجاته التي تساعد على إضاءة أي شكل أو جسم كما يحدث في عملية التصوير الفوتوغرافي باللون الواحد ودرجاته فقط .

ونحن نعلم أن الألوان الحيادية هي ألوان لها ظلال مندرجة من الأبيض إلى الأسود وينسب متفاوتة كما في الشكل (٩) نموذج (٣) حيث نشاهد (٩) درجات ضوئية حيادية) وهذه الدرجات هي التعبير السليم للقيمة الضوئية الموضوعة (للون) وإذن فالضوء الأبيض والأسود هو ضوء رمزي للدرجات المختلفة للقيمة تساعد على اختزال كثير من تعقيدات الألوان ودرجاتها ومقاديرها الحسابية والفنية .

ولها مقومات عديدة وغايات كثيرة حيث تدخل في كثير من أعمالنا التشكيلية في الرسم بالأسود والأبيض (التخطيط ودرجاته وبمختلف مواد) وكذلك الخراط ووسائل الايضاح والفوتغراف والابيسد... الخ .

كل ذلك يعطينا فكرة واضحة عن قاعليتها التكوينية والذهنية التقديرية للون والخط وكثير من الأم تستعمل الخط كقيمة ضوئية حادة وفاصلة أيضاً بين سطح وسطح وإذا تجمعت هذه الخطوط بدرجات معينة أصبح لها قيمة ضوئية حيادية (رمادية) معينة كما نرى ذلك في الشكل (٩) نموذج (٥ و ٧) .

أما النموذج (٦) يمثل مساحات سوداء وفواصل بيضاء وحينما ننظر إلى الفواصل البيضاء يتكون بين كل أربعة مربعات فواصل رمادية على هيئة دوائر شفافة متحركة (مزعجلة) هذه الفواصل لها تأثير ضوئي متلاحق من جراء بقع المربع السوداء المحيطة بها حيث تغير من قيمة الأبيض الضوئي إلى درجات تعمق مما نتوقع . ولكنها من نفس الألوان الحيادية .

والأمر الذي لا نعجب به أننا نستعمل قلم الرصاص وهو مادة سوداء مؤشرة على سطح أبيض للكتابة (أي مايمثل الظل على سطح منور) لتسجيل ما نرسم تسجيله كتابة . وهذه الدرجات لها نفس المعاني التي ذكرناها في موضوع اللون من حركة ودراما وعواطف وحزن وألم وفرح... الخ . وهي تقوم بالواجب تماماً كما نلاحظ ذلك في السينما الغير ملونة لتعوض عن الألوان تماماً سابقاً كانت السينما تستخدم لأفلام البيضاء والسوداء قبل اكتشاف الأفلام الملونة .

ونحن نعرف من الناحية الفنية أن اللون الغامق عامل أساسي في التخفيض الضوئي للرسم وهو اللون الذي يهيئ الأفكار وفي التخطيطات الأولية للانشاء والحركة وحتى النسب الجسمية والدراسة عن الموديل وضوئه والأشخاص ومختلف الميئات التي تكمن عملاً أسلم من ناحية دراسة الاضاءة والسطوح الساقطة عليها ودرجاتها وعلاقاتها مع بعضها وتعبيراتها المختلفة المقصودة من عملنا .

وسنبسط الشكلين (٨ و ٩) في درجات الأبيض والأسود ومدى ما تنطبق على ماقلناه آنفاً .

الشكل (٩) يحتوي على النموذج (١) ذو تسعة مربعات لدرجات رمادية مختلفة من الأبيض إلى الأسود تتخلل تسعة منها دوائر مختلفة الدرجات نسبة إلى درجات الضوء الرمادي المحيط بها وإذا أعينا التدقيق فيها وجدنا الفوارق الواضحة في القيم الضوئية المشعة من جراء ذلك ومدى اختلاف بعضها عن بعض ونرى هكذا في التركيب أما الدوائر في النموذج (٢) فهي تبين لنا الحركة المستمرة اللولبية في تقسيم الدائرة إلى قسمين متغايرين في الضوء وفي كل قسم دائرة صغيرة مغايرة في التضاد **contrast** الضوئي للمحيط بها مما يجعل سهولة في تمييز القيمة الضوئية .

هذا التركيب البدائي للضوء هو أحد الأسس للتكوين الفني للضوء بالأبيض والأسود وله علاقة كبيرة في الألوان وصحة درجات تكوينها .

الشكل (٩) وفيه سبعة نماذج قسم مشتقة من تقسيمات ودرجات الأضاءة عند كبار الفنانين الأوروبيين وكيفية معالجة الدرجات الضوئية العامة في أعمالهم . نعتبر النموذج (١) على اليسار القاعدة العنسية والتطبيقية المتفق عليها لونياً بتقسيم النور والظلام وبهذه الدرجات الشائعة أكاديمياً . فيقسم الضوء الرمادي إلى أبيض وأسود ووسط وهذا الأسلوب في التوزيع أقرب منه إلى الهندسة الرياضية والمساحة والنموذج (٢) يمثل التوزيع في أغلب أعمال رامبرانت الهولندي ومعقدة أكثر ولها تسلسلها في سلم درجات الضوء أما النموذج (٣) يبين الدرجات الضوئية التسعة وكيفية تسلسلها وتسميتها وتطبيق على أعمال رامبرانت وفرمير والفنمكي (بلجيكا الآن) ومويه الاطباعي (المدرسة الفرنسية المعاصرة) وهي واضحة الاختلاف ولكن جذورها الأساسية لا تختلف عن النموذج (٣) .

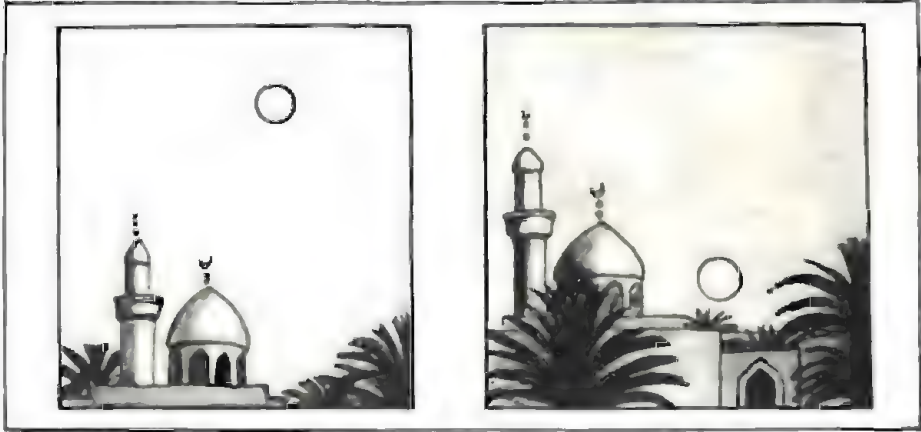
أما النموذج (٥ ، ٧) تطبيق لتكوين خطي في احتلال سطح أو مساحة معينة ومن خلال هذا التكرار والتجاور للخط نحصل عندنا طبقة ضوئية رمادية معينة والنموذج (٦) هو عامل هندسي في توزيع مساحة داكنة مع فواصل بيضاء تؤدي حاله خاصة عند الرؤية وهي تقارب اللونين من بعضهما واندماجهما بالقيمة الضوئية .

هذه النماذج تعطي لنا فكرة عن مدى استعمالات اللون الرمادي في مختلف الأحقاب والعصور قديماً وحديثاً وهو مفهوم علمي أكاديمي تحليل للقيمة الضوئية ويمكن أن يطبقه كل منا متى شاء وعلى أي موضوع كان .

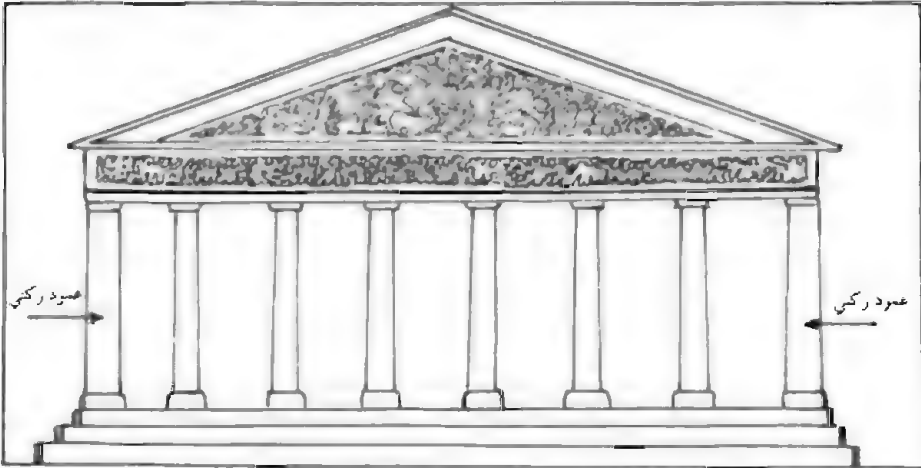
شكل (١٠) الأبعاد

د (١) ظاهرة كبر قرص الشمس عند الأفق

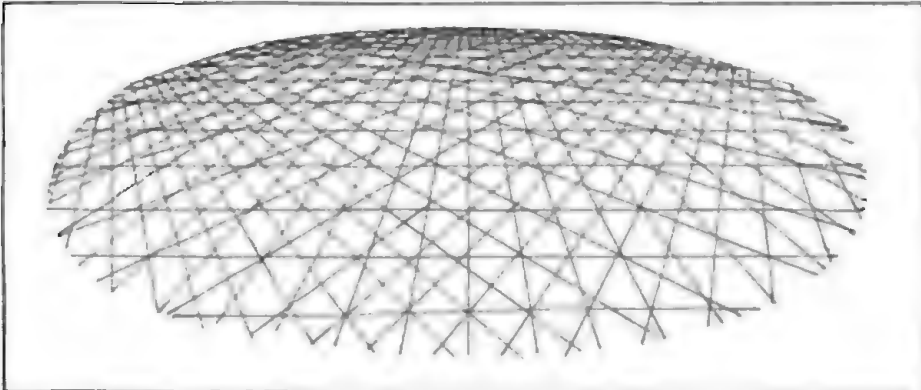
ن (٢) ظاهرة صغر قرص الشمس العالي في السماء



ن (٣) لو كان جانبية تختلف في قطرها عن الأعمدة الأخرى لثبوت البناء من جهة ولكنها تظهر متساوية مع أفقنا نعلم اننا نرى العجايز الداخلي



ن (٤) الأحاسيس بمعنى السطح أو المعد الثالث والتسج الخفي بعض الأحاسيس بمعنى السطح لثقل والتجديد استظوري



المبحث السادس

أنواع الإضاءة

- ١ - الإضاءة وأنواعها وكيفية استعمالها فنياً .
- ٢ - الإضاءة الساطعة والخافتة .
- ٣ - الإضاءة الليلية الدافئة ودرجاتها .
- ٤ - الإضاءة الاعتيادية .
- ٥ - رمزية الإضاءة من الناحية الفنية ومدلولها وعلاقتها برؤية القيمة
- ٦ - الإضاءة وأنواعها وكيفية استعمالها فنياً

إن أنواع الإضاءة وإطباعاتها البصرية ودرجات صونها وتصميمها بقى محفلة أمر له من الأهمية في الرسم والتلوين والتكوين الإنشائي حد كبير مما يجعلنا نرى الطبيعة ومظاهرها في حقيقة معينة وتؤثر فينا تأثيراً نفسياً .
مرة أخرى نشاهد الحقيقة وهماً ويؤثر ذلك فينا تأثيراً نفسياً ومرات وهماً ومرات أخرى يخلق القلق الفني في الرؤية الذي يجعلنا نختار . إن هذه الظواهر تعتمد على نوع الإطباعات البصرية التي تساعدنا فيها العين كعامل أساسي والضوء كعامل طبيعي (وله مقومات مختلفة) بالنسبة إلى ساعات النهار والليل أو بالنسبة للأضواء الكهربائية والصناعية على مختلف مدارجها .

وستبين العوامل المساعدة على الرؤية والابصار إستناداً للإضاءة ونوعيتها ومدى تأثيرها الحسي في العين وماتصنعه لنا من قيم ضوئية ولونية تساعدنا على العمل الفني وإخراجه بموجب إرادتنا وخاضعاً للغاية التي قمنا بها :

- أ - ميكانيكية الرؤية للضوء .
- ب - رؤية الأبعاد .
- ج - رؤية النصوع أو شدة الضوء .
- د - الاختلافات والانبعاجات في الرؤية .
- هـ - الخداع البصري .

- ١ - ميكانيكية الرؤية للضوء

الاحساس بالرؤية هي العملية التي نعين بواسطتها صورة ما عن طريق جهاز العين ونعين معالمها ولونها

* سجد في هذا البحث هو الخلاصة القصيرة لأنواع مختلفة من الأضواء الضعيفة والقوية المستطعة والمكسرة التي صنعها في درجات أضواء الفعنية تحت الضوء بلمع الدور الأساسي في إظهار معالم الأشكال أو الساعات أو الأضواء التي يأتي من أضواءها فواض ومقادير تتفرق بها الأضواء مختلفة في حوتها وشوارعها ودورها ومؤسستها ويسقط على الأضواء ففادوم ومعايير ضابطة حيث يأخذ من الضوء أو القدر الكافي حيث يرى ذلك الجسم بالشكل المطلوب ضيقاً مع لونه ويعتده بها .

كما تقام القيمة في بعضها كعمل يقوم به أخصائي جو من الضوء نفسه يساعدنا على معرفة الطبيعة من جهة أو حتى هو يصل بالأضواء ورؤيتها من جهة أخرى ، كل ذلك ضيقاً ضيقاً ضيقاً في الصورة ، كل هي الضيق لأعطاه مساحة الدراما الخاصة أو الرومانسية وهذه الضيق الضيق مبروحه ، هذا الضيق في ضياء القيمة الضيقه خلال اللوحة وكيفية سقوطها على الأضواء وجمعها ومواربها وظلالها وألوانها ، كل ذلك يساعدنا على بناء القيمة الضيقاً بأسلوب معين المؤلف

وتركيبتها وأبعادها بواسطة الضوء المتعكس إليها والذي يخترق العين قادماً من الأجسام التي أمامنا وما يحيط بها .
إن مساحات وحجوم هذه الكتل والأشياء تمثل التكوين والتركيب الفيزيائي طبيعياً والقائم في تشكيلها .
وهنا يبرز دور العقل (الدماغ كجهاز عصبي) بجهد قدر استطاعته ليترجم ما أرسلته العين من أضواء الكتل والأشياء ليكون صورة واقعية للتشكيلات المرئية *

إن العقل ينظم ويوحد ما التيس من تفاسير للتأثيرات المضيئية حتى تشكل صورة محددة واضحة . مثلاً ،
الضوء هو الذي يجعل كل شيء يرى وهو يسبب إحساسنا بالمادة عن طريق العين (كجهاز وسيط) وما يرسله لنا
من أشعة .

ب - رؤية الأبعاد

والأشعة المضيئية ليس لها نظام خاص بها - بل نحن الذين نختار وننظم هذه الأشعة في ذهننا لتكون لأنفسنا
صورة واقعة عن العالم الخارجي المحيط بنا مساعدة للعمل الفيزيولوجي للعين .

إن عملية إدراك الرؤية ليست بالعملية السهلة بل قد استنزفت مدة تدريب طويلة من العمر حتى قدرنا أن
نرى بوضوح وإدراك الطفل بعقله البصري غيره عند البالغ .

كما ثبت هنا الرؤية السليسة (وكيف نرى) ، عند الفنان تختلف في صحتها وهدفها ومغزاها وفعلها
وتطبيقها الفعلي فنياً عن الإنسان العادي وعينه الغير مدربة ، ولذا فعملية تدريب عين الفنان على رؤية الأشياء
التي حواله لتحويل هذه الرؤية إلى تكوين العمل الفني ليست بالأمر السهل وهذا ما يجعلنا أن ندرس هذه
الظاهرة بشكل مفصل حتى نتعرف على صحتها .

فالاحساس باللون والضوء الصادر عنه يختلف بين شخص وآخر ومثال ذلك بعض الأشخاص يرى
(الألوان الزرقاء والخضراء) منهم من يرى الأزرق مائلاً إلى الأخضر أو منهم من يرى الأخضر مائلاً إلى الزرق
القوية . ومثال آخر على ميكانيكية تعود العين . لو كنا في صحراء مقفرة لا وجود للحياة فيها فهل نجد الألوان
بها واضحة ؟ أو هل نتعرف على الفوارق بين المواد والمجسمات الموجودة بها بوضوح ؟ .

ج - رؤية النصوص أو شدة الضوء

علماء الفيزياء يكاويون ، وجود اللون قائم مهما كان نوع درجاته واشباعه وضوئه .

بينما غالبية علماء الحياة وعلماء النفس يقولون أن هذه الصحراء النائية لا صوت ولا لون فيها بل فيها شتات
من الموجات الضوئية اللونية المشتتة المتداخلة حيث لا تتسعف الرأي على تمييز الرؤية واندرجات الضوئية أو حتى
لو كانت فيها حيوانات لما سمعنا لها أصواتاً .

فيدخل هنا عامل الاحساس الانساني لاستيعاب الألوان وهذه الأصوات والتعود عليها وفرزها وتقوم طبيعة
الرؤية بطريقة التعود عليها وفرزها وتقوم طبيعة الرؤية بطريقة التعود على ترجمتها شيئاً فشيئاً لتقبلها وإعطائها
الشكل النهائي المناسب . وفي هذه الحالة يوجد إحساس ذاتي داخلي ينظمه الإنسان كطاقة لاستخدامها مما
يناسب من رؤية تحمل له كثيراً من القضايا التي يحتاجها كما ينظم ذلك داخلياً أسلوب الرؤية عند طالب الفن
ليتعود على السلوك السليم في إيذاء الرؤية المناسبة تقنياً لعمله الفني الابداعي . فالرؤية ودرجات صحة لونها

* الظواهر البصرية للدكتور حسن عزت احمد الجامعة العربية (بيروت لبنان) ص ٤١ طبع سنة ١٩٧١

وصولها عبارة عن تنظيم داخلي وغمرين مستمر لاستخدام العين كوسيلة لهذا التعود المستمر كما تعود على راحة الطعام وطعمه مثلاً .

فروية الشكل والفراغ واللون وإدراك ثبات الهبة The form مع الحركة عبارة عن تعود مكتسب للعين الخيرة التي تساعد بسرعة على ترجمة الرؤية السليمة .

(Perception of form, space, distance, constancy, and movement with colour and tune in general)

د - الاختلافات والانبعاجات الضوئية

ونسوق المثال التالي :

أجريت عمليات جراحية لبعض الذين ولدوا مكفوفي البصر لمعالجة أنصارهم وحينما نمتحت عملياتهم وساعدتهم على التمكن من الابصار عُرِضت عليهم بعض الأشياء العادية كالبرتقالة مثلاً ، عجزوا عن معرفتها ووصفها أو معرفة لونها وشكلها عن طريق الرؤية ، وكان لابد لمعرفة شكلها الكروي الاستعانة بحاسة اللمس بأيديهم فاختلط عليهم الأمر فحسبوا المثلث دائرة أو مربع وكان ذلك بالنظر فقط ولكن حينما اتبع لهم لمس زواياها الثلاثة قرروا بأنه المثلث .

إذن العين وحدها لا تكفي لتعود على تقرير الخيرة للرؤية بل تساندها عناصر أخرى من أعضاء الاحساس منها اللمس والبصوت وهكذا احتاج هؤلاء إلى وقت طويل للتدريب على صحة رؤية الأشياء .

مثال ذلك مثل إنسان يتعلم ركوب الدراجة ولأول مرة يلاقي صعوبة إلى أن يتمرن فتصح عادة كل يوم عنده .

إن تمييز الأشياء واختيارها أي أن الفنان يلتفت إلى أشياء دون أشياء أخرى فالنون النقي القوي يلفت النظر ويُسر به العين أكثر من اللون القاتم أو الباهت الكدر . وهذه الخاصية يعرفها مصمموا الاعلانات عدا خاصيتها في جلب الانتباه المركز من مسافات بعيدة .

وفي الهندسة المعمارية الأماكن شديدة الاضاءة تسترعي الانتباه أكثر من الظلمة والعرب يتشاءمون من الظلام ويعتبرونه مأوى لايلبس لماذا ؟ لنفس السبب تقريباً . وكذلك سطوع الضوء في المسرح له جاذبيته وأهميته أكثر من الظلام وكذلك في الرسم والتصوير الفوتوغرافي .

نستنتج من هذا أن عامل إدراك رؤية الأشياء هو درجة سطوع ضوئها ويأتي بعد هذا عامل الحركة . فالشيء المتحرك يثير الانتباه أكثر من الساكن والياد المتحركة والنافورات في الميادين العامة تؤثر فينا أكثر من البرك الساكنة وأحوضها وهذه النظرية تشكل قانوناً ثابتاً في فن العمارة وفنون الرؤية (visual arts) .

كما أن حركة الشمس وظلال العمارات والمباني على اختلاف أنواعها ذات مميزات خاصة تؤثر في جمالية الحي أو المدينة وكذلك في التصميم المعماري يراعى فيه حركة الإنسان وانتقالاته بين مختلف هذه البنايات والعمارات والساحات بحيث تبدو عناصر المبنى في حركة ظاهرية كحركة السيارات في الشوارع العامة حيث تكون مكثفة تعطي لنا معنى خاص بالزحام وكثافة السكان وحيويتهم وساطتهم الدافق المستمر .

ومن العوامل المهمة الاحساس بالعمق الفراغي أي البعد الثالث (perception of distance) بعد البعدين لطول والعرض في اللوحة أو الخريطة لأن الفراغ يتحدد ويميز بالعناصر التي تكونه . والاحساس بالعمق له

مؤثرات كثيرة منها اختلاف مساحات السطوح والتركيب الملسمي* .

إن من رسم المنظور لم يعرف إلا في عصر النهضة تقريباً وهذا العلم يساعد كثيراً في تفهم العمق وفي كثير من الأحوال يطابق إلى حد كبير قوانين عمق التصوير الفوتوغرافي المبكر حديثاً (القرن التاسع عشر) والقيم الضوئية للأشياء (درجاتها الضوئية المتحركة بين الفاتح والداكن) تؤثر في إظهار أبعادها فالأشياء البيضاء والسوداء تظهر أكثر قرباً من الرماديات لأن الأشياء القريبة تظهر في الطبيعة شديدة النضوج واضحة الظلال بينما تبدو عن بعد بسبب وجود ذرات الغبار العالقة بالهواء قليلة التباين في التقيمة .

إن العقل البشري ربما يقع في أخطاء متكررة وكثيرة في معالجته لرؤية الأشياء أو فهمها ولذا فقد عرف القدامى عن التنظيم البصري للأشياء تلتزم بتأثيراتها وفي حجم هذه الأشياء وشكلها ومواقعها واتجاهاتها ولونها ودرجة ضوئها وهي أسس عامة تشترك فيها (الفراغات) الصغيرة كالفرف والفراغات الكبيرة كالمدن مثلاً ، ولايفوتنا أن نبين ما يمكن أن يقع فيه المصمم والرسام أو الفخار أو المعماري من أخطاء نتيجة لما ذكرناه وهي حاصلة دائماً بشكل واضح في تصميم النماذج المعمارية الصغيرة أو التخطيطات في الدوحات الانشائية وحينما نكبر نبتلع المساحات أو الفراغات والكتل التي وضعناها في تصميماتنا الأولية . وذلك لاختلاف المساحات وكبر أبعادها حين تطبيق العمل على المساحات الأصلية الكبيرة .

هـ - الخداع البصري

من ظواهر الطبيعة العربية في الخداع البصري ما يراه كل يوم عند ظهور الشمس أو القمر بقرب الأفق (أي وقت الشروق والغروب) أكبر حجماً منها في كبد السماء وخاصة في الأيام التي تكون فيها السماء صافية وقد ثبت عند التصوير الفوتوغرافي أن أحجام الشمس والقمر عند الأفق أو في قمة السماء هو نفس الحجم تماماً وكذلك عن طريق الرصد والمراصد ثبت ذلك أيضاً مما لا يدع الشك بأن هذا الكبر أو الاحساس به عند الأفق نوع من الخداع البصري يشترك فيه كل الناس ، وقد نوقشت هذه الظاهرة وكان التفسير العلمي المناسب لها نظرية (النسب المطلقة والنسب المرتبطة) absolute and relative proportions وتفسير هذه النظرية كالآتي :

أن النسبة بين ضلعي أي مربع لا تتغير مهما كبر أو صغر ذلك المربع بمساحته وأما الثانية فهي تسبب الأشياء بين بعضها بالمقارنة فيما بينها ومن هنا إدراك : الشمس مرتفعة في السماء وهي منعزلة تماماً في فراغ واسع جداً لئلا يراها في فراغ مطلق ونظير لنا صحيره بينما وجدها عند حط الأفق وبجانب المدينة أو الأشجار أو البساتين تظهر لنا ككرة تحكم ارتباطها بهذه الأحجام والأشياء والنسب المقاربه حيث تظهر لنا كبيرة أي بحكم المقارنة تظهر أكبر من الواقع الفعلي .

وهذا الخطأ في تقدير الأحجام يأتي من صعوبة تقدير العقل منظورياً وحساسياً لبعده الأشياء عنا أو بعد بعضها عن بعض فـ"يتكون خداع العين" .

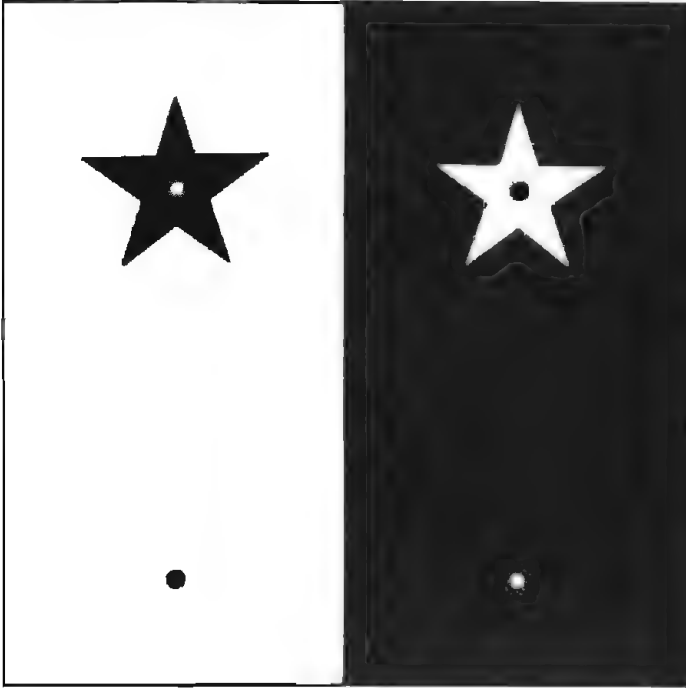
وقد اكتشف اليونانيون القدامى هذه الظاهرة وأدخلوها في ساء معادهم وأنتج من هذه النظرية أننا نخلط بالأحجام المختلفة وذلك لقربها أو بعدها . ففي بعض الأحيان نشاهد قطاً صغيراً قريباً منا وكأنه في حجم إمر أو علم يرفرف صغير وقريب منا وكأنه علم كبير يرفرف فوق سطح بعيد وهكذا . وراة الاعتراف بآثار

* الملسم أو التركيب الملسمي هو التلاصق الخارجي الذي يغلف الأشياء والأجسام من خشونة ونعومة وتون ومساحة ويدخل نوع الشكل في ذلك ويطلق عليه بالإنكليزية كإصطلاح فني معروف بـ (Texture)

شكل (١١)

ظاهرة ما بعد الصورة السالبة والموجبة (انطباع الصورة على شبكة العين)

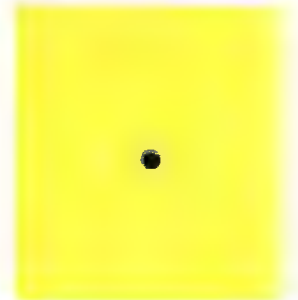
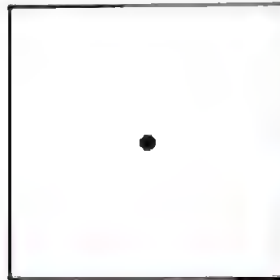
ن (١)



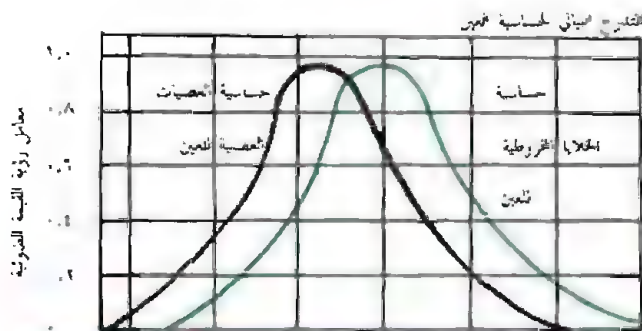
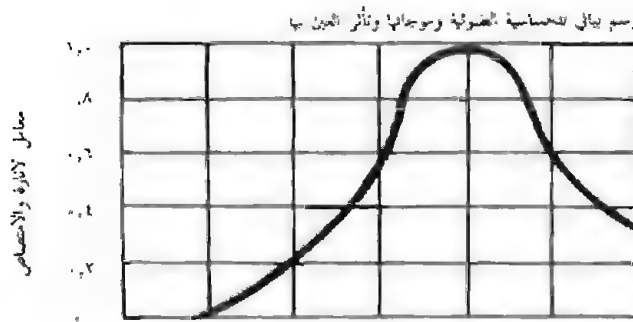
(أ)

(ب)

ن (٢)



شكل (١٢) تأثير العين مقبحة وحساسية الموجات الضوئية والمخطوط البيانية الموضحة لها



- طول الموجة الضوئية تقاس بالنانومتر (nm)
- الاختلاف الطيفي لحساسية العصيات والخلايا في شبكة العين PURKINJE SHIFT

الأعمدة الركنية عن باقي أعمدة معابدهم حتى تظهر جميعها بنفس الحجم وثانياً لتقوية أركان المبد حتى يستديم إلى قرون أكثر والسبب في ذلك أن الأعمدة الركنية ترى وراءها سماء صافية مباشرة بخلاف باقي الأعمدة تستند إلى دواحل البناية عند الرؤية . وهي خلفية مسدودة ومحدودة البعد بعكس بعد السماء .

وأضيف إلى ذلك اقوساس الخطوط الأفقية للأفاريز الراكبة عليها حتى تظهر من بعيد مستقيمة وأفقية تماماً . وهذا خداع للعين عرفه القدماء وعالجوه من خلال ماذكرنا .

شرح للشكل (١١) موضوع ظاهرة ما بعد الصورة السالبة والموجبة ، أي انطباع الصورة على شبكية العين الشكل (١١) نموذج (١) وظاهرة ما بعد الصورة المنطبعة في العينين والغير ملونه وتسمى Achromatic Negative after image .

إذا نظر الانسان في مركز النجمة البيضاء في (أ) لمدة تتراوح بين (٣٠ - ٤٠) ثانية تقريباً ومن بعدها نقل بصره إلى النقطة البيضاء في (ب) دون أن يطبق جفنيه سوف يرى نجمة سوداء تحل محل البيضاء وتظهر شيئاً فشيئاً إلى أن تتضع تماماً . من خلال المساحة البيضاء . وتحدث نفس الصورة منعكسة على النجمة السوداء فتظهر عوضها نجمة بيضاء إذا نظرنا إلى النقطة السوداء ، إن هذه الظاهرة تسمى بالظاهرة السلبية للرؤية والأجسام . أي السالبة والموجبة لرؤية الأجسام .

أما النموذج (٣) تتكون الصورة السببية الملونة المعاكسة بالنظر ، إذا نظرنا إلى الدوائر الملونة ثم نقل النظر إلى أي من النقط المجاورة داخل المربعات الملونة سنظهر الصورة السلبية لكل لون علوي مطروحاً فيه اللون المحيط بالنقطة الصغيرة السوداء ، وظاهرة ما بعد الصورة أو انطباعها مدة قليلة بين (٣٠ - ٤٠) ثانية هي من أهم أسباب نجاح العرض السينمائي . أما الظاهرة الموجبة لما بعد الصورة تحدث بالتحديق إلى ضوء ساطع ثم نقل النظر إلى حائط مدهون بلون يخالف لون الصورة المنعكسة ولنسلط النظر على الحائط مدة لا بأس بها حيث يتتابع ظهور الألوان عليه . ومن بعد نعرف أن العملية معاكسة تماماً في اللون ودرجته وهي الظاهرة السلبية .

شرح الشكل (١٢) الاختلاف الباركنجي (Purkinji shift) ونُقاس درجاته لنموجات الضوئية بالملايمكرون (M) .

والشكل يمثل مقارنة بيانية ولونية للطيف الشمسي وألوانه بين حساسية الخلايا المخروطية والعصيات العصبية (خلايا) لشبكية العين ومن المعروف أن وظيفة الأولى تخص بحساسية الضوء خلال النهار (كل الضوء الشمسي) أي الأنارة الشديدة والملونة على مختلف قيمها اللونية والضوئية .

أما الثانية -العصيات العصبية- فهي لها حساسية واطئة تفسر ضوء العسق والليل والآنارة الضعيفة بمختلف درجاتها اللونية وقيمها الضوئية وفي هذه الحالة توصل إلى الأحساس بالألوان النفسجية الواطئة من الطيف الشمسي الضعيف أو بقايا ليلاً ويسمى ذلك الهبوط أو الانتقال ب (الباركنجي - Purkinji) .

وهذا التباين ذو أهمية بالغة في تصفيف الدرجات الضوئية الملونة والحسوسة من قبل عين الانسان حيث تساعد هذه الخاريط والعصيات على إعطاء الفوارق الضوئية واللونية لقيمة الأجسام المعاكسة والمغلقة بمختلف الدرجات حيث تساعدنا على التمييز الاختراقي لمعرفة هذه الأجسام بسرعة فائقة نتيجة للخبرة والممارسة ودقة وسلامة الرؤية .

٢ - الاضاءة الساطعة والخافتة Brightness and illumination with low value

من الاحساسات البصرية رؤية نصوع الأشعة وهي ذات الدرجات المتفاوتة بين النصوع القوي و لاصاعة الخافتة ويوجد مقياس لدرجاتها اسمه photometer أو موازين الضوء Exposure meter .

ولذا نصوع الضوء الساقط على العين يسبب الوضوح ولكن هذا لا يعنى أن السطوع الضوئي يقاس بشدة الضوء التي تؤثر على شبكة العين في الغالب . أيضاً يتوقف ذلك على تكيف العين حين إتساع الحدقة أو ضيقها Adaptation وعلى طبيعة تكوين الأجسام وحدتها وألوانها منها التضاد في تكوينها ولونها Contrast of objects وتفسير ذلك بين ما هي العوامل التي تؤثر على النصوع أو العكس (الخفوت) إذا لم تتوفر هذه العوامل :

- ١ - شدة وقوة الاضاءة الساقطة في زمن معين طبيعية كانت كالشمس أو القمر أو النار أو صناعية كالأجهزة الكهربائية مثلاً والشموع وأي مصدر صناعي آخر .
 - ٢ - الضوء الذي كانت شبكة العين قد تعرضت له في وقت سابق لسقوط هذه الأشعة .
 - ٣ - توزيع الضوء فياً في الأعمال التشكيلية وتأثيرها على سطح الشبكة .
- العين إذا بقيت مدة في الظلام تصبح قابلة لحساسية ضوئية أعلى وشعة صغيرة في الظلام تتركب لنا كثيراً من الأجسام أو الطريق . فالعصيات العصبية تختلف إحتلالاً كثيراً في تكيفها للضوء عن الخلايا المخروطية فالأولى يلزم لها ساعة تقريباً أو أكثر لتتأثر بالضوء أما الثانية فبسرعة لا تزيد عن ثماني دقائق تقريباً .

وهنا يجدر أن نشير إلى شدة نصوع القيمة الضوئية وتأثيرها يستند على وجود جسم وما حوله فاللون الفاتح إذا أحيط بلون غامق أشد سطوعه الضوئي ولكن اللون الغامق مع اللون الغامق يخفت ضوئياً وهكذا بدرجات مختلفة . وكذلك اللون الذي يجاور لوناً مكتملاً له مثل الأخضر والأحمر يعطي كفاءة أكبر في تشبعه اللوني والضوئي مع صفاته * .

وإذا سلطنا شخصاً يقرأ كتاباً على بعد ٢٥ سم . ثم شرعنا في تغيير الاضاءة الساقطة على هذا الكتاب ثم بادرننا بسؤاله عن عدد الكلمات التي تمكن من قراءتها في حالة تغيير الضوء مرتين مختلفتين . لعلمنا أن عدد الكلمات المقروءة يزداد عددها كلما زدنا من قوة الاضاءة . وكلما زادت الاضاءة زادت السرعة إلى أن نتوقف عن الازدياد في درجة معينة من الاضاءة مهما كانت تلك الاضاءة ساطعة وقوية وتبلغ هذه الزيادة إلى مائة لوكس (Lux) ** .

وثبتت تجارب العلماء أن الإنتاج على مختلف أنواعه والذي يقوم به العمال يزداد كلما ازدادت قوة الضوء دون أي نهاك للعين شريطة ألا تزداد الاضاءة عن ٣٠٠ لوكس أو ٥٠٠ منه ، ولكن مع الأسف لا يتوفر هذا دائماً .

وشدة الاضاءة الطبيعية اليومية وشدة إنطباع الصور على شبكة العين تتوقف على الساعة الزمانية التي نضيء الشمس بها ومقدار ما تقدمه لنا من درجات ضوئية إذ أن ذلك يتوقف على مختلف ساعدت النهار وكذلك على المحيط الذي نعيش به مثل فصل الشتاء أو الربيع أو الصيف . ولكن ساعات خفوت الضوء تؤثر على

* H.Bayer Visual Communication P. 132. New york 1962.

** لوكس Lux وحدة فزيائية للاضاءة وتسوي الانارة المنسلطة على مساحة متر مربع من مصدر شدة دلوية موضوعة على مسافة متر واحد وهذا يعمل اعام مثل الوحدة العسية لقياس القدرة الضوئية او ما يسمى بالقيمة الضوئية .

احساسنا النظري وخاصة في آخر النهار فنحس بالثعب وفعلاً يتعب الجهاز البصري (العينان) ، ووجد العلماء أن قوة الجهد في جسم الإنسان لو فرضناها ١٠٠ ٪ فإن الجهد المأخوذ من هذه النسبة لبعينين حيناً تقوم بواجبها لا تقل عن ٦٠ ٪ من مجمل قوة جهد الجسم الانساني السليم .

أما الحيوانات الليلية كالفئس لا تتأثر عيونها إلا في الضوء الخافت وإذا سطع ضوء قوي مفاجيء تعمى مؤقتاً بعكس الإنسان يحتاج إلى درجات ضوء عالية نهاراً من الشمس وليلاً من القمر أو الكهرباء أو الشموع لادامة عمله الاعتيادي وإراحتة .

فكلمنا كان المصدر الضوئي بعيداً عن مساحة اللوحة كان الضوء موزع وأعم أنتشاره على النوحة ومحدود مسافة مناسبة حتى يتكون "إشعاع نوعي" مناسب ولكن كلما قرب الضوء من مساحة اللوحة كان تدرجة واضحاً وتركيزه قوياً وشطناً وربما لا يضيء جميع المساحة والأكثر من هذا يترك في وسط اللوحة بقعة ضوئية قوية ويقف ويخفت في جوانبها، وبناء على هذه النظرية فالمساحة البيضاء يمكن أن نقوم بتطبيق الاضاءة وتركيزها حسب رغبتنا أثناء رسم وتلوين نوحة ما . ونعين الدرجة الضوئية فنياً وتطبيقياً لنسيطر على أسلوب الرؤية الضوئية والرمز الذي يتولد من جراء هذا الأسلوب الذي نأرسة لكي ينطق بتشكيلاً ومضموناً نسبة إلى الموضوع الذي فرضناه والضوء الذي يرمز وضعه .

٣ - الاضاءة الليلية الداكنة ودرجاتها

إذا نظرنا إلى المصابيح الكهربائية الممتدة على طول الشارع ليلاً وهي طريقة الامتداد والعدد للاحظنا ظاهرة شبه غريبة وهي المصابيح القريبة والبعيدة نفس بإضاءتها كأنها متساوية في الضوء والسطوع الاشعاعي . ولكن يوجد مظهر آخر : أن الضوء تتمصه ذرات الغبار أو بخار الماء العائمة في الجو ليلاً حيث الضوء مغبر قليلاً وفيه شيء من الشبهجية .

ولكن لو وضعنا إنساناً تحت أول ضوء مصباح من الشارع ثم تحت المصباح الثاني والثالث والرابع ... الخ ، لوجدنا أن الجسم الانساني انتسلسل في وضعه بدأ الضوء الساقط عليه يخفف تدريجياً وذلك بقدر بعد المصباح عن الانسان الذي يقف تحت ضوءه .

والظلام الضوئي ليلاً له درجات مختلفة وكلما كان داكناً كلما قارب إلى السواد وقلت القيمة اللونية التي نتميزها بالأحسام وكلما سطع ضوء عليها في الليل كلما ظهرت مقاربة إلى وضوح ضوء انهار ويمكس الاستفادة من هذه انظاهرة في توزيع درجات القيمة الضوئية في التطبيق التصويري فخلق جو لا يختلف في تعبيرة عن ضوء انليل أو عند الغسق أو الغروب أو في مراكز الغرف والصالات المظلمة . وهنا تلعب الانارة الكهربائية دوراً بارزاً في تنوير الصالات ليلاً منها التنوير الملون الثابت أو المتحرك كما في صالات المراقص الليلية أو التنوير الضوئي المهدف فنياً والمتحرك كما على خشبة المسرح أو في الاخراج السينمائي والتلفزيوني والمصابيح العادية الكهربائية تسبب تعباً لبعين بالغاً وذلك لشدة (سطوع ضوئه النوعي) ولهذا تزود كثير من المصابيح الجيدة بعاكس يقوم تشتيت الضوء ومصابيح الفلوروسنت (ذات الضوء المباشر تؤذي بعين ولا يتصح باستخدامها في المدارس عامة لأنها تجعل الطلبة في حالة عصبية تبعدهم عن الجو الدراسي) .

ولتنظيم الاضاءة إذا كانت تلك للغرض المعماري تفضل أن تكون غير مباشرة فلا تؤذي الجالسين في لغراغات المبينة للسكن .

وبينما حين العمل الفني والرسم يجب أن تتوفر إضاءة متوسطة انسطوع في المرسوم لا قوية فتؤدي العين وتعبها ولا خافتة تجعلنا أن نبذل جهوداً مضنية نؤثر على لقيم اللونية ودرجاتها من جهة تشل العمل الفني بصيغة غير ما نروم . وكذلك نتعب بدرجة أننا لا نرى ! .

وفي غالب الأحيان نلاحظ الحد الأدنى من الضوء الواضح (حد أدنى للاحساس البصري للعين) وخاصة تمييز الضوء ودرجاته ليل نهار هي خاصية مرتبطة فسيولوجياً بالكائن الحي وخاصة الإنسان وهي التي تساعدنا في التمييز بين الشيء والآخر وتعتنا سر التمييز الحياتي بين الكائنات المختلفة وبمكس أن يضع هذه المراتب الضوئية على درجاتها المختلفة بمعايير موزونة في أعمالنا الفنية لنحاكي ما رأيناه في طبيعة . إن هذه العملية النسبية المشابهة هي من أعمال المصورين والمصممين بصفة خاصة .

وتفترز خاصية المهارة في الرؤية المدربة تدريباً متكاملاً من أجل تنظيم هذه القيمة الضوئية ليلاً كان أم نهاراً وتقلد هذه الدرجات لتطبيقاتها على أعمالنا الفنية وجل مبدعنا نحن الفنانين وموضوع الضوء يخلق لك الجو المناسب للأجسام المناسبة المغلفة بلمس مناسب يتفق والغداف المنتج من أجله العمل الفني وطبيعياً وحسباً . وما ينطبق على الدرجات الضوئية في وضع النهار من إيجابية في الرؤية ينطبق تماماً على ظلام الليل ونحن بدرجات ضعيفة مناسبة لهذا الضوء الداكن وتلبس الدرجات الضوئية نفس اللبوس .

ثبت علمياً أن شبكية العين حساسة جداً للأشعة التي نقل طول موجاتها عن (٤٠٠ ملليمكرون) (وهو الحد الأدنى الواقعي لطيف المنظور) ولكن ليست كل الأشعة تصل إلى الشبكية وذلك بسبب وجود قرنية العين التي تمتص باقي الأشعة وتدفع إلى الشبكية من الأشعة الضوئية مانقطة طبيعياً دون أذى وبهذا الدور تقوم القرنية معارول واق تحجز الأشعة الزرقاء وابتفسحة المدمرة للحياة العضوية وبالتالي تخفف عن العين الانتباس اللوني وشروده الذي إذا حصل يسبب عدم وضوح الصور .

٤ - الإضاءة الاعيادية

بينما موضحين أن إضاءة النهار هي التي مهدت للإنسان ما نراه من حضارة وتقدم وبدورها تساعد الحياة والتفاعلات البيولوجية في شتى المجالات وهذه الإضاءة من الناحية الفنية لها العون الأكبر المساعد على التفكير السليم من ناحية الإيداء الفكري وربطه بالفعل التكويني التشكيلي وكيفية الاستفادة منه عملياً في حياتنا وعملك الفني يوماً حيث توجدنا الفرصة للسيطرة عليه ضوئياً داخل مشاعلنا للاستفادة من تقسيم ضوئه إلى درجات طبيعية بغية إخراج أفضل الأعمال التصويرية .

وقسم من الفنانين يستخدم الإضاءة الصناعية الكهربائية في رسم الأشخاص والانشاء ، إن هذه الطريقة غير مستحبة لأنها تعدد الإضاءة بالسطوع والظلال الحديدية الزهرقية تقريباً وتنشأ حالة من القيمة الضوئية اللونية والتشيع غير سليم لتظهر في غالب الأحيان ألوان ناشرة غير مرغوب فيها .

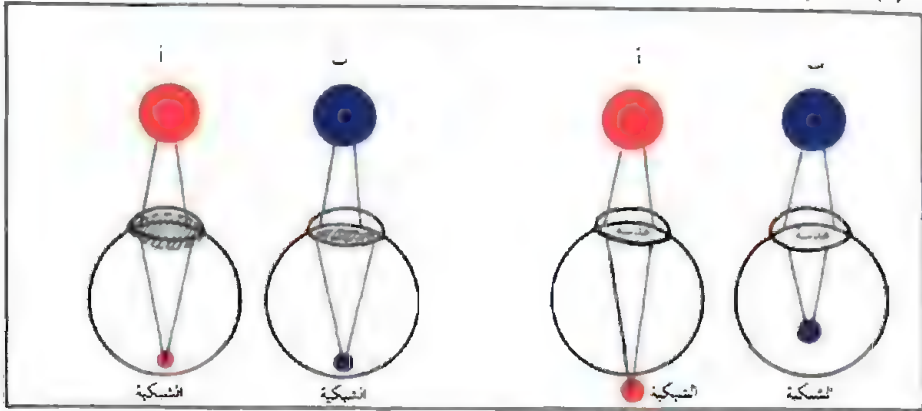
وأضواء النهار التي نسيطر عليها فنياً هي الخادم الأول للانارة الفنية ولعمل كل فنان أراد أن يقوم أعماله بالجمال اللوني ودرجاته الضوئية المطلقة التي تساعد على تعمق في التجانس أو التضاد .

وهذه الحالة متبعة في جميع أنحاء العالم بين الفنانين والأكاديميات الفنية الرفيعة المستوى .

شرح الشكل (١٣) نموذج (١) وعنوانه : الأجسام الملونة القريبة والبعيدة .

في النموذج (١) نرى الجسم الملون الأحمر يرمز له بالحرف (أ) وبجانبه جسم أزرق آخر يرمز له بالحرف

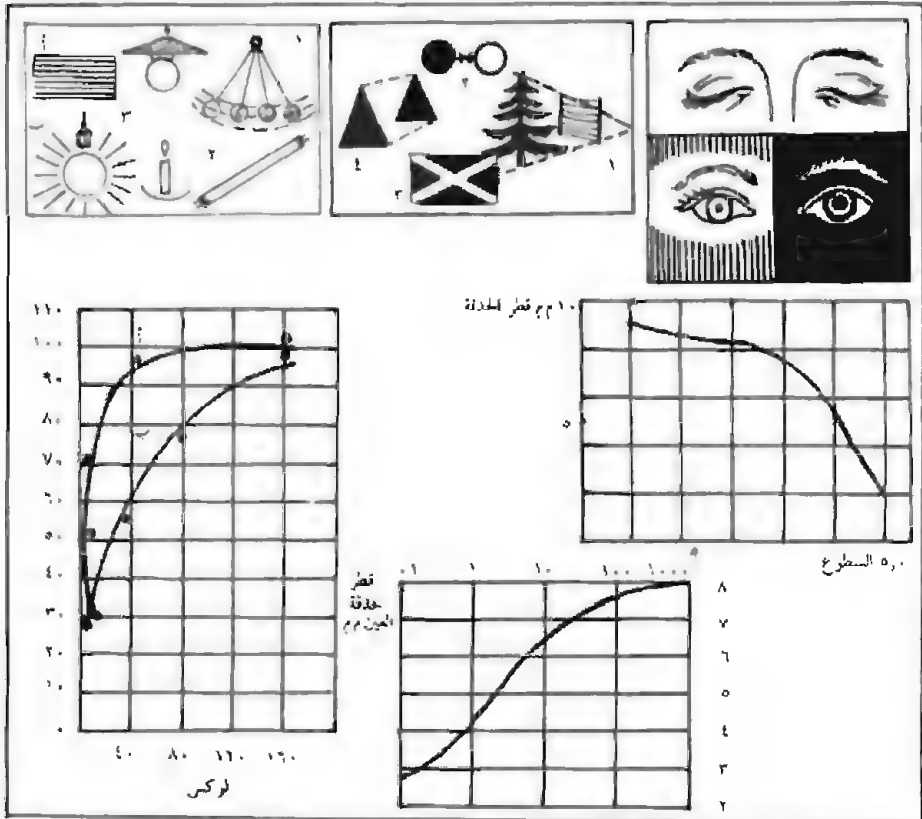
شكل (١٣)
 ن (١) الأجسام اللونية القريبة من العين والبعيدة عنها



ن (٤)

ن (٣)

ن (٢)



ن (٧)

ن (٦)

ن (٥)

(ب) وكلاهما يتمركزان أمام العينين .

تتميز صورة الجسم الملون طبقاً لطول موجة اللون الذي يمثلها واللون الأحمر أطول موجة من اللون الأزرق والجسم الأزرق تقع صورته قريبة من العدسة أما الأحمر فيكون بعيداً عن العدسة كما هو ظاهر في النموذج (١) (أ) الأحمر بعيداً والأزرق (ب) قريباً من العدسة وتختلف درجات القرب والبعد باختلاف موجات الألوان حين تستلمها العينان وربما الأزرق لا تفسره العين لقربه من العدسة .

أما النموذج (١) (أ ، ب) نشاهد العين هنا في (ب) ذات اللون الأزرق ، أن عدسة المؤبؤ تنفطح لتوصل اللون الأزرق إلى الشبكية أما الجسم الأحمر فتحدب العدسة لتوصل اللون إلى الشبكية في النموذج (أ) ان تكيف العين يلعب دوراً أساسياً في إيصال الألوان إلى الشبكية . فالتنفطح أو التحدب للعدسة تتوقف على طول الموجة الضوئية للون ، لذلك تنفطح العدسة فيما لو نظرنا إلى شيء أو جسم أزرق بينما تتحدب العدسة إذا نظرنا إلى جسم أحمر على نفس المسافة وهذه الفلطحية (flatten) هي نفس الحركة التي تقوم بها العدسة في حالة النظر إلى شيء بعيد ، بينما تتحدب في حالة النظر إلى جسم قريب ، وهو ما يعطي الاحساس بالقرب أو البعد عن لون آخر بالرغم من وقوعها على نفس البعد المعين وهي ظاهرة مهمة في الرسم الملون والتصميم والداخلية لأنها تحدد الألوان التي يجب استعمالها في المسطحات الأمامية لتأكيدھا أمام المسطحات الخلفية .

أما النموذج (٢) ، (٣) ، (٤) فيتعلق بأمور إجهاد النظر من جراء الرؤية الضوئية للأجسام eyestrain . النموذج (٢) التخطيطي (١) يمثل إنحاء البصر إلى أسفل وكلمة طالت مدة البصر إلى أسفل أدت إلى إجهاد العينين كما نرى ذلك في هذا التخطيطي من الشكل (١٣) .

أما التحصيل (٢) فيقسم إلى قسمين : العين التي في الظلام على العين تُجهد إذا ما سطع إليها ضوء في الظلام كظلام الطرق العالية حينما تمر سيارات ذات ضوء عالٍ ومفاجيء ففي بعض الأحيان تعمى العين بناء على تغير وسعة الحدقة المستمر كما في التخطيطي الذي على اليسار والضوء القوي المفاجيء في الظلام والمستمر يجهد العين وربما أدى إلى العمى المؤقت .

النموذج (٣)

- ١ - وجود مساحات ضيقة وقليلة والنقص في الفراغ الحاصل بينها يؤدي إلى إجهاد كبير وزغللة العينان Relaxation .
- ٢ - يمثل التحول العنيف بين الورد الساطع والظلام الدامس يؤدي إلى إجهاد كبير مثل فتح المصباح وغلقه ليلاً ومستمرأ مما يؤثر في الشبكية ثم على الجهاز العصبي .
- ٣ - الفرق الكبير والخطيء بين مساحة الرؤية السوداء والانتقال داخلها مباشرة إلى تقاطع ضوئي ساطع يؤدي إلى الاجهاد .
- ٤ - كثرة تكيف عدسة العين والانتقال المستمر بين شكلين يؤدي إلى الاجهاد . النموذج (٤) يتعلق بالاجهاد :

- ١ - ذنبية الحركة الضوئية للمصباح وعدم إستقرار وشدة لمعان الضوء يؤدي إلى إجهاد كبير للعينين .
- ٢ - إضاءة الشمعة المستمر الغير منتظمة أو الغير متجانسة .
- ٣ - أ - الاضاءة على حاحز قابلية عكسه للضوء ضعيف أو هو يمثل مصدر ضعيف للضوء .

ب - شدة سطوع مصدر الضوء والتحديد به كالمصباح الكهربائي ذو السمعات العالية يؤدي العينين وبمعنى الشبكة عماء مؤقتاً وربما طال لمدة ساعات .

النموذج (٥) يمثل سطوع الضوء مع توسع حدقة العين والخط البياني في التخطيط يمثل منحني يبين تغير قطر دائرة حدقة العين وضيقها عندما يزداد الضوء قوة وسطوعاً .

النموذج (٦) يمثل خطأً بيانياً على هيئة منحني يؤشر إلى تغير قطر دائرة حدقة العين خلال أية فترة من فترات ضوء النهار أو الليل وذلك من مكان جيد الانارة تبدأ بواحد من ١٠٠٠ ثانية ويهبط قطر حدقة العين إلى درجة واطئة تقارب أو العكس وذلك بالانتقال من الضوء الساطع إلى الظلمة الخالكة .

النموذج (٧) يمثل قوة الاضاءة المناسبة لتحتثي الجهد البصر وأسباب الاجهاد .

وعلى سبيل المثال نبين سرعة القراءة وعدد الكلمات المقروءة تبعاً لنوع الانارة .

وهذا المخطط هو دليل لتجربة اختبار (شخص يقرأ كتاباً مفتوحاً على بعد ٢٥ سم ، ثم تغيرت إضاءة الكتاب . ثم نطلب من الشخص قائلين كم كلمة يستطيع قراءتها في دقيقة واحدة حسب كل إنارة وضعناها وعتبناها) وأشرنا في الرسم البياني على المحور الأفقي للضوء ودرجاته من ١٦٠ لوكس إلى ٤٠ لوكس أي شحنة دولية وانرقم ٤٠ شحنة باسب مسافة متر بعد الكتاب المؤشر والنور الرأسي يمثل عدد الكلمات المقروءة والخط بياني المحي الأعلى (أ) باسب عبا سليمة عادية والخط المنحني (ب) يناسب عينا أبكها عمل طويل على سوء صاعى أو كهربائي مثلاً ، فعندما تزداد الاضاءة نرى أولاً أن عدد الكلمات المقروءة يزداد بسرعة ويتوقف عن الزيادة ابتداء من انارة تبلغ ١٠٠ لوكس (وحدة شحنة دولية للاضاءة وهي موضوعة على مسافة متر واحد) . وهذا أمر بالغ الأهمية ويجب أخذه بعين الاعتبار من أجل إضاءة أماكن العمل وغرف السكن ومشغل الفن وإنارتها .. والاضاءة الصحيحة هي التي تصل إلى ٣٠٠ لوكس وحتى ٥٠٠ وهو مايسر عمله وتطبيقه تقريباً في كثير من المرافق العامة .

٥ - رمزية الاضاءة من الناحية الفنية ومدلولها وعلاقتها برؤية القيمة فنياً

لكل إضاءة رمز ، وللون رمز ، ولهاتين العلاقتين صلة وثيقة بالفن التشكيلي أي كل نوعه .

نحن نعرف جيداً أن الضوء يلعب دوراً مهماً في الحياة الانسانية ، إذ لولاه لما كانت هذه المدنية وهذه العلوم والفنون التي نحن بصدددها . ومدارس الرسم والتصوير مختلفة باختلاف دوافع الزمن والرأي الذي وجدت ورسمت اللوحات من أجله ، وما دوائس العمارات ومضامينها إلا ولكل منها لون ومعنى . واللوحات التي رسمت من قبل رجال عصر النهضة من أرضيات ذهبية وهالات مستديرة للصور الفنية إلا رموزاً يراد بها التمجيد والرفعة لاعطاء مكانة عظمى بين الناس للقديسين الذين رسموهم واعلنوا شأنهم وأعمال الفنان جيتو الزرقاء السماوية بتجومها البيضاء اللامعة واللوحات الكبيرة على جدران الكنائس كانت رموزاً سنوية للتعبير عن مكانة القديسين وأتراسهم والسيد المسيح والخواريين من حوته يوم القيامة ... الخ . ولوحة العشاء الأخير لليوناردو دافنشي أول عمل فني لعبت به الاضاءة دوراً وقوة موحية لنا سر تجمع هؤلاء الرسل حول سيدهم المسيح والمعنى والرسالة التي يحملونها في أنفسهم مع روح الصدق والتضحية إلا شخص واحد منهم هو يهوذا الذي باع سيده بتلاتين من الدراهم وهذا النوع من الضوء الدرامي يعطينا الحياة الدرامية اليومية برسالتها العليا الخالدة ومعناها عن طريق توزيع الضوء والأبعاد الثلاثة في عمق منظور اللوحة من جهة أخرى .

ومنذ قديم الزمان نرى الضوء وشموعه النيرة تلعب دوراً تقليدياً في المراسم الدينية القديمة السماوية وغير السماوية وتمجد الضوء عامة وتطلق عليه المعاني المبهرة بالخير أو الشر . فالظلام عكس النور ورمز لمخاطبة والخوف والأرواح الشريرة كما هي معروفة في الشعوب الاسلامية والنور المضيء عكسها رمز للخير والبشر والسعادة كاللون الفاتح في الصورة يعطي معنى الفرح ، والفرح عند الانسان إفصاح سعيد عن العواطف الجيدة الغير متنفسه لديه وهذا رمز واضح لصراحة والايمان بها والتعبير .

والظلام رمز للحزن والأسى وقد تطور مفهوم الظلام إلى أن أخذته الشعوب رمزاً واضحاً في لباسها وعاداتها كرمز للخوف عكس الضياء أما الخير والرضا .

وانتقلت هذه المفاهيم إلى التصوير والرسم والصورة القائمة الألوان وضباؤها خافت وداكن تثير فينا نفسياً عوامل ذكرناها ومنها الرهبة ولكن مع كل هذا فهو رمز للجد والفرزاة والحكمة لذا نجد كثيراً من رجال الدين في مختلف العقائد والأحناس رمزاً للباسهم ووقارهم . والألوان الحارة في غالبيتها رمزاً للحركة العيمة والدفع والتبور في بعض الأحيان ، واللون الأحمر رمزاً للنار والمخاطرة والحرب والدم ، واللون الأصفر عند بعض الشعوب يعتبر لون النوم والخسة والدناءة وبعضهم يعتبره لون السمو والرفعة ولقدسية وتوزيع الألوان بين الرمادية والصفية Achro-Chroma عملية تنظيمية في رمزها لها مدلولاتها في الابداء والمعاني .

وأما التوازن الضوئي ، فهو وجوب توزيع المساحات الضوئية بالتكافؤ بين الغامق والضيء الوسيط ودرجة الضوء الفاتح وبين هذه الدرجات الثلاثة يجب أن تكون هناك درجات متسلسلة بينها فالأضواء البيضاء والرمادية اللون والفاخرة في اللوحة والتي تمثل المناطق المضيئة إضاءة عالية نسبياً إلى باقي مجموعة الألوان High light وعلاقة هذا المستوى من الألوان وتوزيعه بين الأضواء القائمة والمتوسطة الضوء مثلاً وارتباطات بعضها البعض موسيقياً ومعنى وإيضاحاً للمبصرون كل تلك العملية تساعد على إعطاء مدلول تشكيلي لموازنة الضوء ضمن مدلول ضمنى لاضهار الرؤية في العطاء الفني . وفي مدلول موازنة الكتل مع تناظرها .

وتوزع سيطرة الإضاءة إلى ما يلي في اللوحة الفنية أو أي عمل آخر تشكيلي :

- ١ - سيطرة الإضاءة العالية في غالبية اللوحة High gum
- ٢ - سيطرة الإضاءة المتوسطة في غالبية اللوحة Medium gum
- ٣ - سيطرة الإضاءة الخافتة في غالبية اللوحة Bus gum
- ٤ - سيطرة الإضاءة عامة في مجال لون واحد موحد للوحة .
- ٥ - سيطرة الإضاءة سيطرة جزء معين من ضوء على كل مساحة اللوحة ويكون بمزلة مركز معين .
- ٦ - سيطرة الإضاءة المختلفة كعمق فراغي للأبعاد الثلاثة في اللوحة .
- ٧ - سيطرة الإضاءة على الأشكال المرسومة وإعطائها أضواءً مختلفة تمثل أبعاداً وعلاقات فيما بينها مختلفة .
- ٨ - سيطرة الإضاءة وتوزيعها على كل جزء من اللوحة ونتيجة لهذا التوزيع تخرج مفهوم كل جزء من أجزاء العمل الفني له مدلول موحد يساند العمل العام بشكل نعمة متجانسة .

هذه المدلولات الضوئية ذات العلاقات المباشرة بالقيمة الضوئية لمعلم اللوحة . أي كانت تلك اللوحة واقعية أو تجريدية ولكل أسلوب في الإخراج والانابع له أسس وقواعد تتبع للنظم .

وعملية تنظيم الضوء هي الأمر الرئيسي في إخراج الرؤية الواضحة في اللوحة لأغراض السمة النهائية المدركة هذه المدلولات الضوئية إن كانت ألوانها حيادية الضوء Achromatic light أو ضوءاً ملوناً

Chromatic colours أو بين بين كلها تضيء الرؤية للمشاهد ليتحسس القصد الموضوعي الذي يهدف له حين إخراج العمل الفني إلى حيز الواقع المشاهد .^{*}

والتوزيع الضوئي في التصوير الزيتي أو بغيره من المواد هو ليس عملية تدرج ضوئي حسب السطوح الخمسة للكتل أو الأجسام فقط . بل عملية الضوء تتكون في التركيز على كثير من مراكز اللوحة باللون العام أو الفاتح لأسباب إنشائية ترتبط بالهدف البنائي الموضوعي للوحة وفي هذه الحالة للتعبير عن القصد السابق للخير أو الشر ، أو الجمال والقبح ، أو للتأكيد على هدف معين في اللوحة ، أو لسبب درامي ، أو عنيف مأساوي ، أو لإظهار الخطر ، أو للسحنة اللينة الخسيسة التي تمثل الوشاية والدس وكل ما إلى ذلك . نستند بالتعبير عنها بالضوء واللون وتنظيم علاقاته مع باقي مكونات اللوحة . وهذه الخاصية لها مفعول السحر والتأثير النفسي على المشاهدين وتأخذ بحرى السيطرة الخسية بالعلاقات ما بين اللوحة والمشاهد .

إن حسن تنسيق الضوء وتعاريه التعبيري من المضمون وأهدافه عملية قائمة على الحس المدرك في تنظيمها وناقلة لأهداف اللوحة كعمل فني وإبداعي ينوّه دائماً بالسحر الجمالي التعبيري عن مقاصد النفس الإنسانية وإنفعالاته المتعددة ورغائبه ونقله إلى الأجواء المناسبة للموضوع وبجسمة لجلال الموقف المصور فيها . وهذا مما يجعلنا ندرك تصويرياً الوحدة الكلية للضوء خلال العمل وكيفية إخراجها لإيلاء رسالته على الوجه الأفضل .

المبحث السابع

تطبيق القيمة الضوئية إنشائياً

- ١ - القيمة الضوئية وعلاقتها الانشائية بالرؤية الفنية * .
- ٢ - المدلولات الموضوعية وإخراجها إنشائياً من ناحية قيمة الضوء

١ - القيمة الضوئية وعلاقتها الانشائية بالرؤية الفنية

للإضاءة معاني متلازمة :

- أ - الإضاءة الفيزيائية أو الطبيعية Physical light and value .
- ب - الإضاءة وقيمتها الحسية Sensitive value of light .
- ج - الضوء والقيمة واللون وعلاقتها الانشائية The consrancies of the field

١ - الإضاءة الفيزيائية

هي الإضاءة المعروفة التي تأتي من مصادر الطبيعة كالشمس والقمر والبراكين والمجموعات الشمسية الأخرى نحن نعتمد هنا على ضوء الشمس ونحليل الطيف المنون انما بنا كمصدر للضوء الطبيعي وتحليله الملون ومدى ومقدار إستخلاص هذا الضوء الطبيعي للأغراض الفنية وخاصة التصوير الزيتي كنموذج حي لأعمالنا . عملية الإضاءة الفيزيائية على الأجسام الحية إما أن تكون تلقائية وطبيعية أو ينظمها الانسان حيث يحصر مصدرها بمقدار معين كما يفعل في المشاغل الفنية Studios وفي رسم الأشخاص والموديل العاري والطبيعة الصامتة تسلط إضاءة بمقدار معين لغرض معين نفسي يؤثر في المشاهد وما أعمال رامت إلّا نموذج للإضاءة ذات القيمة الطبيعية الفيزيائية ولكن تأثيرها الدرامي الديني بالغ الحركة والتركيب . والسينما الحديثة خرجت من نظام التصوير داخل الستوديوهات وبدأت تصور بالألوان عن الطبيعة مباشرة وبمختلف الأوقات وربما حتي في الليل وضوئه الضعيف مستعملين بعض المصابيح الكهربائية المساعدة مع المرشحات .

ب - الإضاءة وقيمتها الحسية

توزيع الإضاءة في العمل الفني وخاصة التصوير على اللوحة من الأمور الحدية للقيام بعرض يتناسب مع الموضوعية والرؤية والغاية المنتجة تلك اللوحة وخاصة بالألوان . فكل موضوع ألوانه الخاصة وإن كان الموضوع تجريدياً وربما كان هدفه نفسياً أو موسيقياً أو درامياً أو مأساوياً كل حسب الرعة وربما كان الحس الضوئي المقاس به العمل زخرفياً أو تزيينياً كما حصل عند الأنطباعيين مثلاً . أو الأغراض الحسية للضوء، وقيمه وإن كانت تلك الأضواء مصدرها الطبيعة والشموع والكهرباء وهي الفعل القائم في تحريك الحياة المرئية في العمل التصويري . وهي التي تنضج الرؤية الحسية المعقدة من الناحية التكييكية للوصول إلى هدف أدبي أو فني كما ذكرنا . والضوء المحسوس هو ذلك الضوء المنظم بأسلوب الفنان الناتج عن اسلوب توليئه للوحة وتوزيعه

للألوان الحارة والباردة والرمادية بدرجات متفاوتة ومرتبطة إما من ناحية التجانس Harmony أو التضاد contrast أو بين بين لغرض ابداء معنى حسي مقارب لمعنى معين عند رؤية المضمون . إن هذه لعملية برمتها تسمى عملية توزيع القيم الضوئية واللونية الخمسة المساندة لظهور رؤية المضمون المطلوب تصويرها .

ج - الضوء والقيمة واللون وعلاقتها الانشائية

لكل تكوين إنشائي أو باني أو معماري له أضواءه الخاصة المميزة له وانحرته لمعانيه المكون من أجنها ذلك الانشاء .

لو أخذنا مشهداً طبيعياً عند الغروب مثلاً ، لوجدنا الاضاءة وألوانها وإنشائها يختلف عن نفس المشهد عند الظهيرة ولكل مشهد له علاقة لونية بحركة لموضوع ومعطية له الحياة عن طريق تحريك الضوء في نوره وظلاله ومساقطه على الطبيعة . هذا من جهة ومن جهة أخرى الضوء يبرز الناحية الأدبية في مختلف المواضيع . مثلاً : الضوء اللوني ودرجاته في لوحة تمثل ١٧ تموز ذات ألوان ولها مدلول يختلف عن لوحة تاريخية تمثل المأمون يستقبل العلماء في مجلسه .

إن الألوان الأولى عتيقة حارة درامية متحركة فيها شيء كبير من التضاد الضوئي الملون contrast of value سينا لثانية تمثل ضوءاً هادئاً مصحوباً بعلاقات ضوئية متجانسة وفيها من الألوان الزرقاء الباردة والحيدية أمر كبير .

والألوان الغروب تحتاج إلى ألوان ذات درجة عالية من التشبع اللوني اختار hat saturated colors وتعطي معنى نقيصة الشمس الحمراء أو البرتقالية . أما ألوان الثورة تصطبغ بقم ضوئية عتيقة تتأرجح بين الحار والبارد القوي مع حركة عتيقة للأجسام تختلف الانحناءات العتيقة ومستندة بحركة إنشائية غير مستقرة ومنطلقة في العف الحركي النفسي المنسرب بالقلو والاندفاع .

أما الثلاثة لوحة مجلس الخليفة العلمية ذات طابع الهدوء والتأمل وألوانها متقاربة متوسطة التشبع تغلب عليها الزرقة والرمادية (وهذه الألوان تعبر عن الأمل والتفكير والهدوء) ودرجاتها الضوئية متوسطة الاضاءة وتوزيعها عادل على كل سمات ومساحات اللوحة بالتعادل بعكس لوحة الثورة .

وهذه امحاذج قياس بسيط لكيفية صياغة القيمة الانشائية الضوئية وهناك سيادة البقعة اللونية كضوء حار أو بارد والصور تمتاز ببقعة حارة قليلة المساحة بينما بقية مساحات اللوحة ألوانها باردة فاتحه والعكس بالعكس وموضوعه يهدف معين ، إن هذه الطريقة تسمى سيادة اللونية للتركيز على المدف المطلوب والتأثير على المشاهد ضمن المضمون .

٢ - المدلولات الموضوعية وإخراجها إنشائياً من ناحية قيمة الضوء .

بحث هذا الموضوع التشكيلي يؤخذ من زاويتين هما :

أ - شكل الضوء في الفراغ .

ب - نوعية الضوء الواقع على الأشياء والأحسام في الفراغ .

آ - أشكال الضوء في الفراغ

شكل الضوء في الفراغ يتوقف على عوامل ثلاثة :

العامل الأول :

توزيع الضوء من مصدر طبيعي كالشمس بواسطة فتحات جدارية أو زجاجية أو من مصدر من أحد الأجهزة الضوئية أو من عدد منها وهذا العدد يمثل الوحدة (لو كس) تحد كمية المصدر الضوئي كما تستخدم هنا صفائح أو شرائح سائرة للضوء أو عاكسات ضوئية لتغيير وعكس اتجاه الضوء وكذلك تستعمل في فوهات الأجهزة عدسات عاكسة مقوية أو نافذة إلى مدى أبعد . وهذا التكوين الضوئي بواسطة هذه الأجهزة المعقدة نسبياً يشكل مسألة فنية . ويمكن لنا تبسيط وتصنيف هذه العملية إلى أربعة أساليب للتوزيع وهي :

١ - وحدات العدسات أي أجهزة ضوئية في مقدمتها عدسات وهي على هيئة أسطوانات فارغة داخلها مصابيح ضوئية وفي مؤخرة هذا الجهاز الأسطواني عاكس للضوء يعيد الضوء إلى العدسة ليخترقها الضوء ويكبر حجمه ومساحته ويسقط على الفراغ أو السطح وهكذا تحدث مجموعة أضواء مرسلة إلى الفراغ عن طريق مجموعة من الأجهزة الأسطوانية ذات الصفات المتشابه كمصدر للضوء متعدد التدفقات ولكن سقوط الضوء على المساحة العمودية التي أمامه لا يفقده الفمجان وقوة الضوء بل يزيد منها ويحانس التكرار الضوئي في تقوية الدفع الموسع على مساحة أو مساحات فراغية عمودية وأنواع هذه الأسطوانات الضوئية عديدة (بروجيكتور) منها ذو فوهة أمامية دائرية موازية للقاعدة وهي أسطوانية أو ذات فوهة مخروطية واسعة الفتحة توزع الضوء على مساحات واسعة في الفراغ لأغراض إنشائية ضوئية مختلفة (شكل ١٤) .

٢ - أجهزة ذات عدسات وفتحات واسعة ترسل الضوء متشعباً إلى السطح المسلطة عليه الاضاءة بحيث لا تفقد لمعاتها بل توزعه بالتساوي فيظهر السطح المورع عليه ذو درجة ضوئية واحدة ومتساوية الجنبات . شكل (١٤ ن ٢) .

٣ - وحدات الضوء المتدفق

تعطينا هذه الأجهزة وسوعاً ضوئياً في التوزيع الانشائي للضوء ولكن قوة الضوء هنا تكون أضعف من دفعه الأولي من مصدر الأجهزة وتتكون من ستارة ضوئية مفتوحة في داخل الجهاز للمصدر الضوئي وخلفه عاكس ويتوقف التوزيع الضوئي على هيئة الستار والعاكس . والأجهزة يمكن التحكم بها بين الستار والعاكس للحصول على إنارة متدفقة مختلفة الدرجات والنعان وكلما ابعدا المصادر الضوئية عن السطح العمودي أو الفراغ المراد إنارته كانت قوة الضوء أقل من منطقة المصدر .

٤ - وحدة الضوء الشريطية

تعطينا توزيعاً ضوئياً عريضاً على شكل مروحة يد نسائية يابانية . ونظراً لأنها تستخدم مصادر ضوئية متعددة الفتحات متساوية القوة الصادرة عن كل منها مثل أنابيب الفلوريسنت مثلاً فإن الضوء الشريطي هذا لا يحدث ظلالاً عاكسة قوية بل تكون أغلبها باهته . الشكل (١٤ ن ٣) .

العامل الثاني :

هناك عامل آخر يساعد على تحديد شكل وهيئة الضوء في الفراغ وهو الذي يحدث نتيجة لاستخدام

موزعين أو أكثر والمشكل الناشئ من الكتل الضوئية الموزعة وكذلك الاتجاهات التي تأتي منها تعتبر بمثابة إمكانات لتحقيق التنوع في الهيئة . شكل (٤١٤ ن ٤) .

العامل الثالث .

الموازنة بين اللعنان والتحرك اللوني الضوئي والتشبع الصافي في لون الشكل والتكوين ذات تأثير مباشر أيضاً ومثل هذه الموازنة تشبه وضع الألوان على أي سطح كان . والفرق الوحيد أنها مسطحة كمية ضوئية أكثر سطوعاً ولعناً أو على العكس أقل إشراقاً وخفوتاً وإعتاماً أو أي كمية من الضوء اللوني المختلف في الفراغ أو على السطح بدلاً من صبغ اللوحة بأصباغ ثابتة .

فيها يمكن إيجاد ألوان ضوئية من شرائح ضوئية ملونة وإسقاطها على سطح وحجبها عند المنقضي وبهذه الطريقة نحافظ على لون الفراغ أو السطح أساساً . بينما ولو وضعنا ألواناً مادية على السطح ربما استفدنا آتياً من لون السطح ولكن لا يعود يخدمنا في أغراض أخرى .

والأجهزة الصناعية للضوء المتون وقيمته المختلفة قد تطورت ووصلت إلى تعقيدات أخذت تلعب دوراً كبيراً في كثير من القضايا المتعلقة بالتصميم والسينما والمسرح وأساليب التلوين الفيريائي العلمي وغيرها من الأمور الصناعية كثير . *

ب - نوعية الضوء الواقع على الأشياء والأجسام في الفراغ

من الواجب الكلام عن حركة الضوء على السطوح المستوية أو المستديرة أو الأسطوانية أو حركة ضوء الشمس في الطبيعة وكيف تنتقل ظلها على الأشجار والجبال والوديان في مختلف ساعات النهار وأوقاته .

واللون يؤثر فنياً من جراء هذه الحركة وضوئه وقيمته وسوف نبين ما قد يجري فنياً على الأشكال : **

١ - قد تكون حركة طبيعة فعنية قائمة في الأشياء والأجسام والهيئات أو في الضوء نفسه أو في ألوانه وتؤثر الحركة في الضوء وفي الشكل سواء بسواء .

٢ - إن أي تغيير يحصل في لون الضوء سوف يغير من قيمة الحياة التشكيلية بمجموع مفوماتها .

ومن الواجب إعطاء بعض أمثلة الفنية وقيمها لهذه الأعراض :

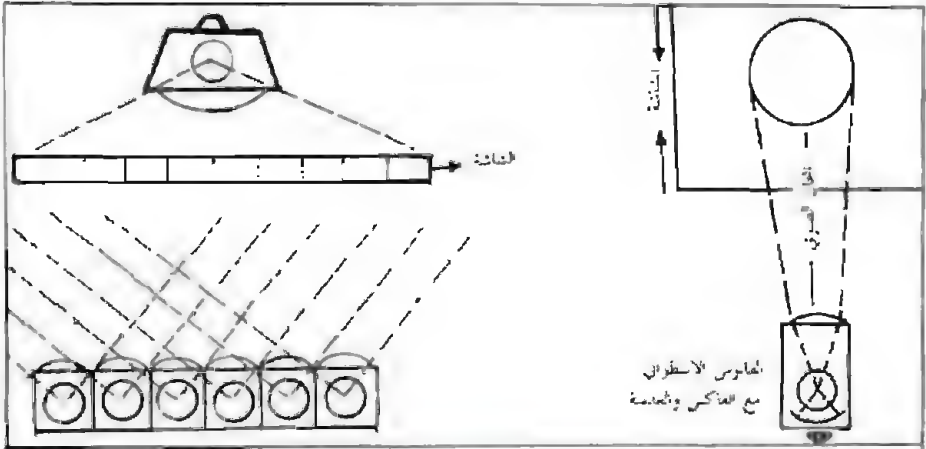
أ - الإضاءة الفوتوغرافية

عملية تكوين مصادر ضوئية بدرجات معينة وتسلطها على الجسم المصور لإعطاء درجات من الضوء الرمادي (نتيجة طبع الكارت المصور) (أو الملون) نتيجة لتشريحة المطبوعة وكما يحصل في التصوير السينمائي .

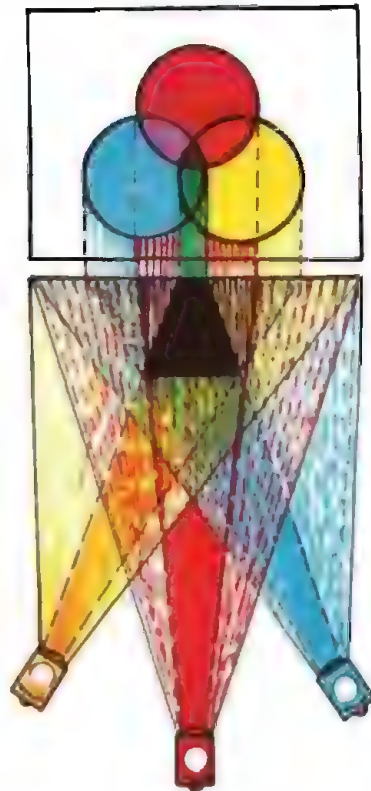
ب - إنارة دور السينما والعرض والمسارح

نعتبر هذه الحقول الضوئية بمجالات خصصة لاستخدام أنواع مختلفة من الألوان والدرجات الضوئية . ومن هذا الحقل نأخذ الاعلانات الضوئية ، والكهربائية الشائعة في الساحات العامة ومن المحتمل استخدام إمكانات الضوء الغير مباشر لإعطاء ظلال صافية أو ملونة وبدرجات متفاوتة لخصر الغرض

شكل (١٤) القيم التصويرية واللونية ومصادرها وتوزيعها على شاشة بيضاء
 ن (١) المصدر الاسطواني
 ن (٢) المصدر الخروطي المنعكس



ن (٣) الوحدة الشريطية المنكورة



ن (١٥) تلال كاملة ونصفه لمسافة لونية ثلاثة ألوان رئيسية على شاشة بيضاء، والخطوط من ثلاثة مصادر

الذي من أحله وضع ذلك الصوء .

وكذلك إضاءة المسارح ونوعية الصوء الذي يحث ألا يؤثر بشدة على المشاهدين بين صوء القاعة وصوء المسرح حين رفع الشاشة كي لا تعب العين ولا تتأثر البصريات البشرية بحيث يكون الصوء عاملاً نفور للمشاهد . وأن تتصف هذه الاضاءة بتنسيق مع الحركة القائمة على المسرح ولأغراض العرض المسرحي بالتعاون وأما إضاءة فيدخل فيها التعقيد الصوري حيث لا حصر له .

جـ - الاضاءة المعمارية

نحن لا نخوض في التفاصيل بل بعضي الأسس في تكييف الاضاءة المعمارية حيث تكون مريحة للنفس البشرية والمعين ولا تعجز الإنسان بتقل ضوئي يغير من نفسيته ويجعله تعباً . بل نوجد الأحواء الصورية المناسبة التي تساعد على تحمل الحياة داخل هذه المباني كل بالذي يرضينا .

د - اللوميا (فن الصوء المتحرك) *

عرفت هذه العملية بصفة فية واضحة : حيناً قام المعرض الأول سنة ١٩٧١ في صالة كونكوران نغفن في واشنطن حيث قُدِّمَ للجمهور برنامجاً متحركاً لألوان جميلة تظهر على شاشة ، وقوامها ألواناً ضوئية متشابكة متحركة متداخلة . الفنان الذي قام بهذا العمل اسمه (توماس ولغريد) Tomas wilfred وسميت باسمه (لوميا توماس ولغريد) وقد عرض جميع تحضيراته وتخطيطاته للألوان التي وضعها وصنعها هذا المعرض حتى حققها أمام الجمهور وحقق هذا المعرض من قبل (الكونكوران) في عرض أقامه في مدينة نيويورك .

وشجحه على تطوير هذه اللوميا بأن عرضها كل أنواع وشاشات بيضاء عنها حركة اللوميا على هيئة غيوم كثيفة متحركة متداخلة تنصف بالبطء مرات وبالسريعة المتداخلة مرات أخرى وعرض هذا العمل مع أوبرا شهرزاد لبرميسي كورسكوف وكانت حركات ورسوم لونية خلفية تساعد على الاستمتاع بالموسيقى لهذه الأوبرا وكان ذلك سنة ١٩٣٩ في مدينة نيويورك .

وقد قورن هذا اللون من التصوير الحركي الكهربائي بعصر الدرة ومقدارها واعتبر حركة اللون الكهربائية متشابهة جداً إلى جنب مع الطاقة الذرية وأهميتها من الساحة العلمية ومحوها في القرن العشرين ومتجانسة في تكوينها الذاتي .

إن هذه الألوان التجريدية المتحركة تُحضر بواسطة أجهزة كهربائية يمكن تسليطها على جدران ملونة وصامتة أو بيضاء ثم تبدأ بالعرض ويتحرك معها نغم موسيقي لتخلق جوّاً شعاعياً فيضاً من المعاني المتشاعمة لونية وموسيقياً .

والآن في الخافل الفنية لها أهميتها ، وقد أدخلت كإثارة للمسارح والمراقص والسبا وهي تلعب دوراً حيالياً

* The art of light and color: by Tom Douglas Jones P. 22-23-24 Pub. by V. N. Kneigold Co. New York 1978.

** كلمة لوميا (Lumen) وهي كلمة تعني معنى الصوء والأضواء واللمع والشمس والامتصاصات الصورية والأجرام الفوحة كالشمس والقمر . الخ. وقد اصطلحوا على كلمة لوميا لتفهم عن الصوء المتحرك أو اليوم للون في الحركة صاعداً ويرجع صولها إلى الأجهزة الكهربائية التي تقوم بدور العرض وتنعكس أضواءها على سطوح بيضاء تظهر حركة هذا الصوء المروج من قبل مصادر كهربائية ملونة ذات حركة متداخلة مما يبعث على ظهور انعكاسها الصوري المتحرك على الشاشة البيضاء . وقد سبقت في بعض الأوقات العائنة والسياتية لأظهار علاقة حركة اللوميا بموسيقى التصويرية وحجاً خاصاً في عالم التمرني وحاشا في أمركا

مساعداً للدراما ومشتقاً وقد أدخلت كإضاءة في كثير من المرافق المعمارية والتحتية ولها عالمها الخاص لونياً وضوئياً في أجواء الكاباريات والحداثة والمتاحف وغيرها .

إن الخاصية التجريدية أو الزخرفية الحرة التي تتدعها هذه الأتارة المبتكرة المتحركة ذات جمالية عالية وجو لوني وضوئي أحاد فيه نزعة إلى التحرر التكويني للون لا صفة تشكيلية له معينة بل دائب الحركة دائب التكوين دائب التلوين دائب الضوء مما يجعلنا منبهرين في هذه الابتكارية التي لا حدود لها .

إن هذا الانشاء الآني التكويني للون هو آخر ما توصل إليه الإنسان في عالم الضوء اللوني وقيمه وهو مفتاح كبير لجولات من الألوان وأضوائها التي ربما ستؤثر على التصوير التجريدي الزيتي الثابت وتعطي له دوافع لونية كما يغذي قاموس اللغة لغة الشاعر أو الكاتب .

واللون هنا يحد ذاته موضوع ضوئي إنشائي بحث ولكن حين اخراج قيمه سوف يكون له مرد عال من الناحية التقنية التي لها معان أدبية وموسيقية وتشكيلية وضوئية ترتبط باستخدامها بثبات من ناحية الوظيفة والخص الانساني .

والحركة الضوئية هذه تعتبر حالياً من مظاهر التفوق الضوئي الملون الذي يمثل تقدم العصر والسيطرة على ظلام الليل والأقمية والصلوات وتجميل المدن والمرافق العامة التي يحتاجها الإنسان لتكملة حياته اليومية بعد ضوء الشمس حيث يلهو من تعب الحياة الصناعية التي تنهك أعصابه .

وهذه التلوين تطور بحركة سريعة حيث الابتكار في تشكيله وتكوينه فنياً وأدبياً في كثير من الأعمال الجمالية حيث أثر ذلك في تقبله نفسياً واجتماعياً .

التزيينات الحديثة الليلية تعتمد على حركة الضوء الملون المتنوع والاختراق المسرحي يعتمد كذا ذلك والعمارة الحديثة أدخلته بشكل واضح ومبسط لتكوين أجواء مناسبة للفراغات المبنية كالدخل والبارات والسكن والصلوات وقاعات الاجتماعات .

والضوء يلعب دوراً مهماً في حياة الإنسان الحديث وقد أثر في طاقاته وتذوقه الجمالي إلى حد كبير حيث أصبح جزءاً مهماً من حياته الرئيسية لا يمكنه الاستغناء عنه واعتاده الكبير في كثير من اقتصادياته وفعالياته . ولا ننسى ما للضوء من قيمة علمية حيث له اليد الأولى في تفسير كثير من ظواهر وأبعاد وأحجام أجبرت والكواكب والأجرام السماوية والفلازات والقوى المغناطيسية والكهرية وما إليها . وهو العنصر الفعال في الحياة على هذا الكوكب .

المبحث الثامن

توزيع القيمة الضوئية

١ - توزيع القيمة الضوئية عملياً .

٢ - اغراض التوزيع .

٣ - العلاقات الضوئية .

٤ - جمالية الأبقاعات الضوئية .

١ - توزيع القيمة الضوئية عملياً

لاشك أن توزيع القيمة الضوئية في العمل الفني هو بحث أساسي يشمل جنبات العمل ويتصل بموازنة السطوح ودرجات ضونها . وكذلك المساحات الهندسية وكيفية معالجتها لونها وهذا اللون يؤثر على النفس البشرية كعامل ضوئي . ولصيح التوزيع الضوئي اختلاف في المساحات والمظهر ومن حيث الأساس فهي تنتمي فواعده إلى عالم واحد وهو عالم الضوء وأهميته تركيزه وعلاقته .

الهندسة المعمارية تعتمد على الابصار الضوئي للألوان ووظيفتها داخل الفراغات التي تشكلها هذه العملية . التوزيع الضوئي في الرسم يكون منسوباً إلى اللون ودرجاته وكيفية تنويع هذه الدرجات اللونية المضيفة ضمن مساحات ومساحات معينة كما في الرسم الزيتي .

التوزيع في عالم النحت له ضياء أغلبه ينتمي إلى عالم اللون الواحد ودرجاته تقريباً وكيفية القيام بهذا الضوء حسب المدرسة والأسلوب والخطورة التي ينتمي إليها ذلك الفنان .

لون الجبس أبيض وله درجاته حسب الملمس الجبسي .

ونون البرنز له درجاته ولمسه المعدني المعروف .

ونون المعادن ودرجات ضونها وانعكاساتها لها عالمها المعروف حيث الصقل واللمعان والخشونة الصوتية أو الأكسدة .

أما الفخاريات فتقسم الاضاءة فيها إلى ثلاثة أنواع :

أ - توزيع ضوئي غير مزيج بالألوان أي مفحور كالآجر والأواني المفخورة فقط ولها ألوانها وانماؤها النبعة للون الفخر الطيني وتسمى فنياً Terra coua .

ب - والفخاريات المرسجة على درجتين أساسيتين من لضاءة الأولى درجات متفاوتة من الألوان الالامعة الراقه العاكسة لشدة الضوء والثانية مرسجة غير ماعة ولا تعكس غير ضوء لوني متساوي الأطراف تقريباً فقد اللمعان .

إن هذه الدرجات واضحة في التوزيع الضوئي مع مقوماتها .

ج - وهناك التوزيع الزحرفي المحدود العمق والأبعاد والذي يستند إلى حدود الخط يسانده اللون ذو درجات

متفاوتة تستند إلى موازنة وإيقاعات ضوئية جمالية معينة تنسب إلى المدرسة التي يمثلها العمل الفني على سطح واحد أو نسيج واحد أو زجاج واحد .

النصوء على السطوح الواحدة تختلف درجاته باختلاف المواد التي يكوها ذلك السطح وطبيعة الضوء الذي يعكسه ذلك السطح

أما الحفر الأخرى على الزجاج لنصف شعاع له درجاته الضوئية .

والحفر على المرآة له درجات ضوئية أخرى تختلف .

والحفر على المعدن الصقيل له ضوء آخر غامق .

والحفر على الخشب له درجات ضوئية هادئة معينة .

والحفر على الرغام والآجر له درجات أخرى وهكذا .

فالضوء المعكس من أي سطح أو مادة يعطي معنى صوفي مختلف عن طبيعة وضوء المادة الأخرى .

أما النعمان للمعادن والسطوح المصقولة ذات أساليب متعددة في عكس الضوء ودرجاته وألوانه نعرفها عبر احصاءات بالتجربة والخس الجمالي والرغبة .

إنعكاسات ضوء البيئة المحيطة بالجلسم وخاصة في مراكز العتمة وفي ظلاله .

٢ - أغراض التوزيع

سقسم التوزيع الضوئي اللوني والمساحي إلى ما يلي :

١ - تقسيم الضوء في الفراغ المعماري ونماذج منه .

٢ - توزيع اللون الضوئي والمساحي هندسياً في التكوين الإنشائي على اللوحة .

٣ - توزيع الضوء على النحوتات المختلفة وعلاقته بالبيئة صوتياً ولونياً .*

هذا التوزيع الثنائي في الضوء هو أمر طبيعي يحكم المواد المكون منها ذلك العمل الفني والضوء الساقط عليه يعكسها بالقيمة الضوئية المنقطة لونياً تلك المادة .

١ - تقسيم الضوء في الفراغ المعماري مع نموذج له

إن التبسيط الفراغي في النواحي المعمارية وكبر مساحة الأرضيات والحدود ونفاضة الشبائيك ووسوعها أمر شائع في الأعمال المعمارية الغربية وهذه المسائل التجريدية الحديثة استرجع ألواناً ودرجات مختلفة للأضواء حيث تكون مسافطها غير مباشرة لتسكن هذه الفراغات ولا تنمي الألوان المكسوة بها الجدران . أو ربما كانت الأضواء منونة مقصودة تكسب الجو روحاً رومانسية وتعبيراً جيداً عن فعالية المكان الذي تشغله الأضواء . ومن هذه الانطلاقة نحن نعتقد أن الغرب له روح تجريدية في تفهم الضوء المنون لكساء الجدران يتفق وفلسفته الجمالية وتجريدته كما بشرق مفاهيم لونية وضوئية تكسو جدرانه الحارة صيفاً والباردة شتاء كما في المناخ الصحراوي الشديد الأضواء هاراً فاسي الظلام ليلاً ولكل له مسأله ومبرراته السكنية لراحة الإنسان الذي

* نترجنا ذلك في الباب الرابع (الفراغ) حول وجود الخس من الفراغ . درست علاقة الضوء باختلاف ضوءه لشيء وعلاقة العلاقات الخارجية للأحسام الثلاثة الأبعاد بما يحيط من ضوء . إن كانت تماثيل أم أحياء ثم مسرح متحرك أم على سبيلها (المؤلف)

يعيش داخل هذه الملاجئ الحياتية المعاصرة .

أما المباني المدرسية والمكاتب والمخازن لها ألوان مقاربة باهته تنتمي إضاءة ألوانها إلى البياض أو الرمادية البسيطة ذات الدرجات القليلة المتقاربة وتضاء بإضاءة شريطية على الغالب وشبابيكها عادة تضيء بضوء النهار لكن مساحاتها وغرف الحدائق المنظمة المزروعة حولها .

ومن بعد الحرب العالمية الثانية درس المعماريون ألوان لأغراض الضوء والحرارة والبرودة والتبسيط ويضيف إلى المبني مظهراً جمالياً غير اعتيادي وكما ظهر إذا أممي استعمال اللون يصح مصدر مضائفة وفلق واشتزاز وكلما زادت حدة اللون ونصوعه الضوئي كلما زاد خطر تأثيره .

ومعروف أن اللون لا يحسن إضاءة مبنى سيء التصميم ولكن إذا اسيء استخدامه في مبنى حسن التصميم أُلحق بالمبنى ضرراً بالغاً لا يوصف .

نجد إثارة المدارس تستوجب ضوءاً مناسباً كافياً للقراءة ومساعداً على الحركة وكذلك المكاتب والمخازن المختلفة (الشكل ١٥) .

والمستشفيات تحتاج إلى إضاءة رمادية اللون للجدران مع الاضاءة المتوسطة أو الخافتة إلى حد معين حيث لا تغلق أو ترعج نظر المريض ولا تتبع القضايا الجمالية للإضاءة بقدر ماتكون صحية وبمبسورة الأطباء .

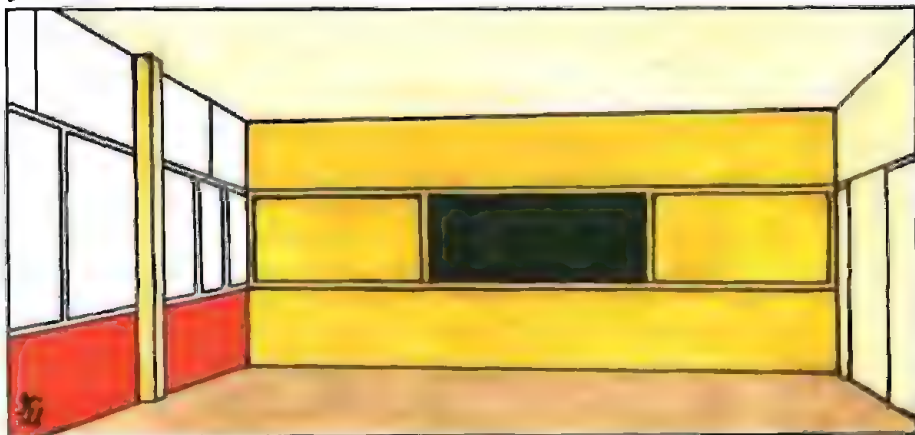
والألوان المتضادة contrast يمكن جعلها في مداخل تجارية ومكاتب الشركات للإعلانات في هذه الوحدات أو في مرافق صالات الترفيه والكناريات مثلاً (شكل ١٥ - ن ٣) والألوان المتسقة المنسجمة تكون في صالات السينما وصالات الاستراحة والاستقبال ، أما المعارض والمتاحف فخير الألوان **لها هي الألوان البيضاء** الحياضية التي تعكس ضوء الفتحات بكميات جيدة ولا تؤثر انعكاسات ألوانها على **المروضات** والأعمال الفنية .

شرح الشكل (١٥) حول الاضاءة المعمارية وتوزيع ألوانها لمساعدة الفراغات على قبولها حياتياً حسب الأغراض التي بنيت وصممت من أجلها .

أ - النموذج (١) يمثل قاعة درس في مدرسة قسمت الشبايك ضوئياً كجدار كامل من النصف الأيسر وأسفل الشبايك لون الجزء الجداري هذا بلون حاد غامق لامتصاص الظلال وتقليل سرعة الوهج الخارجي وخاصة في البلاد المشرقة طول النهار . (البلاد العربية مثلاً) أما الحائط الأمامي أي (صدر القاعة) فقد وضعت فيه السبورة ولون بلون قائم لظهور عملية الكتابة بالتبشير عليه . وهذا اللون العام تلصدر يفضل أن يكون بلون فاتح ودرجاته الضوئية ودرجاته عالية مثل اللون الأصفر المضيء والحوائط المقابلة للشبايك يفضل أن تكون ألوانها فاتحة تقوم بدور عاكس لنصوء الخارجي لتثير قاعة الدرس وتساعد على رفع قيعه ودرجات الاضاءة داخلها والأرضية تفضل أن تكون بلون رمادي غايته الامتصاص الضوئي وعدم الانعكاسات المتعبة لأعين الطلبة مع تشعه وامتصاصه لون الارياخ الحصلة من مرور الأشخاص عليه .

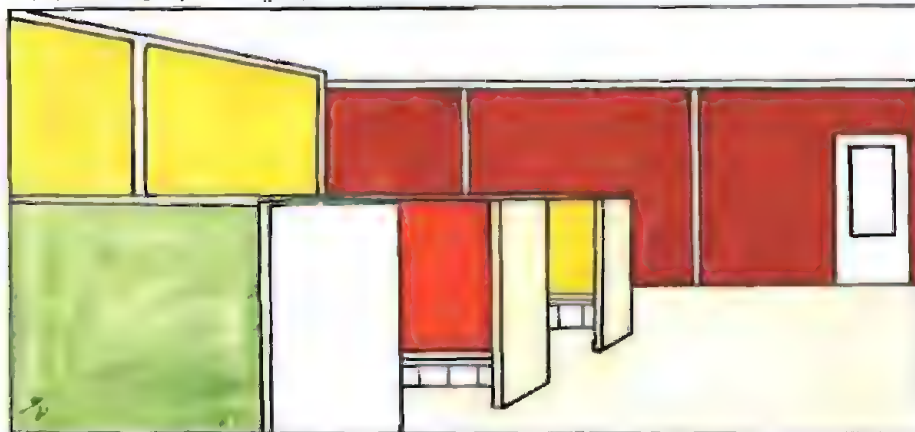
ب - النموذج (٢) يمثل صالة أو قاعة يمكن أن تكون مكاتب لشركة أو صحافة أو دائرة حكومية ويفضل أن يكون الجدر **الأسمي** لونه غامق داكن لامتصاص النصوء والشعور بعين المسافة والفتحة الناية على العين تمثل منطقة إضاءة وعمق مرعي . أما الفراطع يفضل أن تكون سطوحها الخارحة بالوان فاتحة لتقوية

شكل (١٥) أساليب الإضاءة في مرافق الهندسة المعمارية المتعددة الأغراض وكيفية صياغة ألوانها سداً لهذه الأغراض
ن (١١)



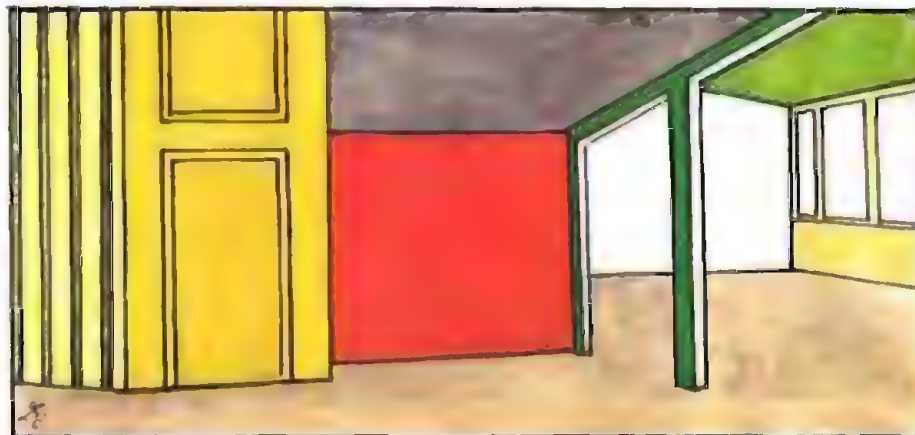
صالة مستشفى وتلي الإضاءة اللونية أو مكاتب لدايرة رسمية

ن (١٢)



مدخل حديث لمعمارة ذات ألوان متضادة يضاهيها تعتمد على الضوء الطبيعي

ن (١٣)



إنعكاسات الاضاءة وكذلك لتساعد على حسن الرؤية والقراءة . ودواخل القواطع تكون ملونة بلون متنع قليلة الارتفاع لاعطاء انعكاسات رئيسية للضوء لتساعد هراغ القواطع على تحسن اضاءةها وفصلها عن المحيط خارجها .

وتفضل الأرضية أن تكون ذات لون فاتح وذلك لقلّة الشبائيت حيث لا يوجد خطر من وهج الضوء أو الشمس .

جـ - النموذج (٣) يمثل مدخل عمارة في الطابق الأسفل Lobby والاضاءة هنا قادمة من شبائيت الجهة اليمنى ومن المدخل الرئيسي اندي على الجهة الوسطى اليمنى أما الألوان تتراوح بين الرمادية السقفية والأرضية لامصاص الضوء وبين ألوان متمتع في الجدران لتحريك شعاع الضوء وإعطائه بهاءً لوبياً جميلاً يساعد على رفع المدرجات الضوئية المشعة على الجدران وإظهار أهمية الألوان التي عليها .

٢ - توزيع اللون الضوئي

توزيع الضوء اللوني والمساحي هدياً في تكوين النوحة إنشائياً وسائياً وتصويرياً من مهام الفنان الأساسية في لوحته التي تنتمي إلى اخراج رؤية معينة مربوطة بموضوع أو مضمون يهدف له .

والتوزيع هنا نقصد بتوزيع لون واحد بدرجاته وألوان بدرجات وقيم ضوئية متعددة الغرض منها ملء مساحات النوحة بمساحات ألوان تقرأ أي أن يكون لها معنى مربوط بالرؤية من جهة وبالمضمون من جهة أخرى ويعتمد هذا التوزيع الضوئي بالأصباغ Hues على ما يلي :

- ١ - المساحات .
- ٢ - اللون .
- ٣ - درجاته .
- ٤ - المنظور اللوني .
- ٥ - الموازنة .
- ٦ - العلاقات بين الألوان .
- ٧ - الأيقاعات .
- ٨ - التجانس في تباور الألوان
- ٩ - طبيعة التصاد .
- ١٠ - إبراز الناحية الجمالية .
- ١١ - الناحية العاطفية .
- ١٢ - الناحية الأسلوبية .
- ١٣ - الرؤية .
- ١٤ - المضمون أحياناً .
- ١٥ - الانعكاسات والقيمة الضوئية .

كل هذه العناصر تنسق دون إراك و يكون لها منتهى في الرؤية والمضمون وأن نخنوي على روح البساطة الخشائية التي تساعد على جذب المشاهد نفسياً لربطة بإيقاعات ونعم موسيقى ليستوعب محتوى الصورة من جميع الجهات دون أن يشعره بالتكلف أو التفكك أو القبح أو الابتعاد عن العلاقات بين الرؤية والمضمون ومن بعد كل هذا (دون إجهاد) والنوحة في تكوينها تنقسم إلى قسمين :

- ١ - اللوحة التصويرية بالزيت أو الألوان المائية .
 - ٢ - لوحة تصميمية كلوحة الإعلان أو التصميم الداخلي التزييني أو زخرفة الأقمشة أو التصميم الصناعي ولكل منها لها أسلوب بالتوزيع الضوئي والقيمة .
- اللوحة الفنية على الغالب لها معالجات موسيقية حرة في التوزيع الضوئي والتوعي للون .

ولوحة التصميم والتزيين أي كان نوعها تحتوي على توزيع ضوئي هندسي على الغالب في توزيع مساحاته وحادة الخطوط النهائية بحيث تظهر على أوصافا من بعيد حتى تحذب المشاهد ذات صفة تميز بالألوان الحارة الساطعة في غالب الأحيان . ندرس تلك الظواهر عمليا في هذا المجال .

ومن المثل عليه في تكوين الاضاءة للوحة ما هي العناية المتنوعة في التوزيع حسب العناية والمقتضى للمضمون وانواعها ثلاثة :

أ - ساطعة .

ب - متوسطة العلاقات الضوئية .

ج - متدرجة حسب وجود الضوء في الطبيعة مع تركيب الألوان المتلفة لظواهر المادة .

كما في (الشكل ١٦) وستقوم بالشرح فيما يلي .

شرح للشكل (١٦) إن هذا التباير الضوئي ودرجته في هذا المنظر يعطينا الامكانيات الأولية المحتملة في معالجة الضوء في وضع النهار بأنواع ثلاثة :

أ - النموذج (١) يمثل توزيعاً ضوئياً معتدلاً في درجاته الثلاثة وبألوان حيادي متوسط Achromatic وبأسلوب تكيفي .

وفيه القائم جداً والرمادي المتوسط والرمادي الفاتح . إن هذه المجموعة تعبر عن وضع السطوح الصخرية والجلمة وصور النهار وتنظور للقريب والبعيد . مع الظلال القوية والمادة والخفيفة معا كما نلاحظها قرب الصحرة اليمنى في الحقل الأول .

ب - النموذج (٢) ويمثل السطوح الكامل الضوئي وسقوطه على الأرض والماء . وهذا السطوح يمثل موازنة ضوئية يغلب عليها لوني القائم والفاتح على الغالب . أما اللون المتوسط الحيادي فقد كان له فعل قليل للموازنة ليس إلا

إن الضوء ساطع جداً والشمس مشرقة قوية تشعرنا بحاريتها وكذلك التكوين لا يخلو من الكتل البعيدة والقريبة والاحساس بالمنظور الضوئي قدر المستطاع .

ج - النموذج (٣) يمثل موازنة صوتية ذات منظور مبسط بالألوان واقتصارنا على التوزيع اللوني للمساحات وحسب مقاييسها وظلالها ونورها مع بعيدها وقريبها بشكل إنقاعي مبسط متكامل الوحدة معطياً معنى واضحاً للمشهد الخنوي الذي أمامنا .

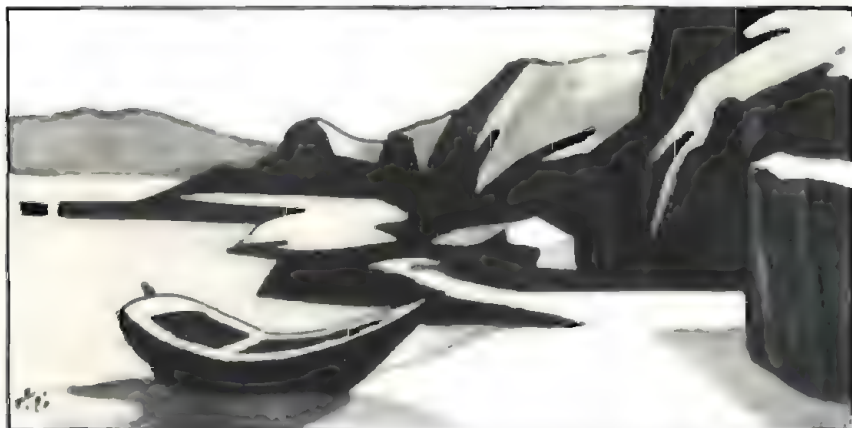
روعي أنه تكون الألوان بين الحارة في الضوء والباردة في الظلال مع لون بني شبه حيادي مختلف النخبة والتشبع الضوئي العامي .

لأثقال المنطقة الأمامية والاحساس بالتجاوب بين وبين الصحرة اليمنى مع حفظ الموازنة في نقيمة واللون والمساحة .

هذه الأمور الواضحة في الشكل (١٦) تبين لنا كيفية معالجة التكوين الانشائي ضوئياً ولونياً معتمداً على هذا الضوء ليس إلا ، وبأنواع ثلاثة .

وهناك عشرات من التوزيعات والاضاءة كل منها تخدم الفكرة والرؤية .

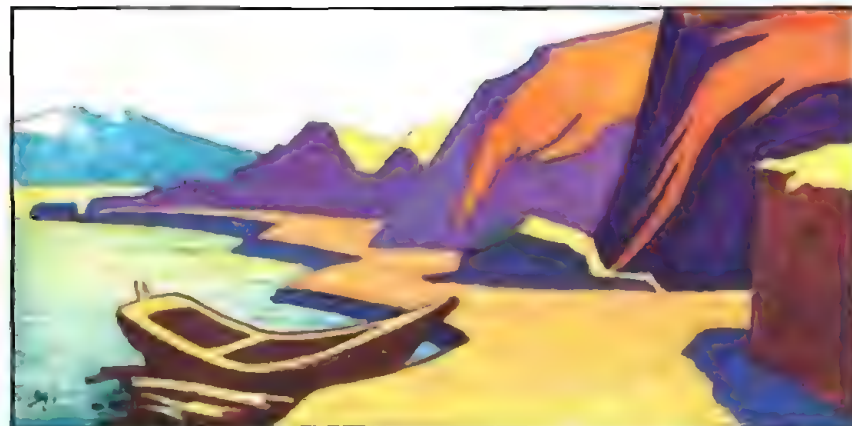
شكل (١٦) توزيع الضوء ودرجاته الصريحة الغشقة في الطبيعة في عملية تنظيم مشهد طبيعي في وضع النهار
 ب (١٧) العملية توزيع المسطوح تصويرها



ج (١٨)



د (١٩)



من خلال عملنا حركنا السكون في المشهد عن طريق توزيع وتحريك الضوء بالأسود والأبيض وكذلك بالألوان ليعطي حياة متحركة نشعرنا بهذه المنطقة .

٣ - توزيع الضوء النحتي واختلاف درجاته

إن عنصر النحت والخزف بأبعاده الثلاثة لمجسمة له صفات تتميز بأبعاد تختلف تماماً عن أبعاد البناء المعماري (ذو الأبعاد الثلاثة كذلك) .

إن النحت في الدرجة الأولى يعتمد تكوينه على الغطاء الخارجي وسطوحه ومدوراته كما سمي (التركيب الملمسي) Texture ولهذا الملمس مميزات عديدة وأضواء حيناً تسلط عليه يقرأ ذلك التمثال بصفات ثابتة تقريباً عند الجميع .

بما العمارة والبناء جلّ هدفها هو الفراغ الداخلي Interiors ولذا كانت الأهمية لأعطائها قيمةً جمالية عالية حيث تخدم الأغراض الحياتية للإنسان وتحتاج إلى مساحات واسعة لتسهيل رسالتها المقصودة معمارياً . ومع هذا فالبناء المعماري له هذه الصفة الرئيسية وهذه الصفة ذات الواجهات ولكنها لا تتعلّق الجهات الأربعة بنفس المستوى إلا في العمارة الحديثة فقط التي قام بها " لي كوربوزيه ، وفرانك لويد رايت " وغيرهم من المعاصرين .

فالاختلاف العضوي بين النحت والمجسمات الصغيرة كالخفاريات تحوي صفات عضوية ظاهرة تختلف اختلافاً كبيراً عن العمارة وتشعر العمارة بأشد الحاجة إليها لتتزين مداخلها وجدرانها وحوائلها ومرافقها لأعطاء اللمسة الفنية للحياة المربوطة بروح الإنسان .

والنحت في هذه الحالة يستند إلى أمرين ضوئيين رئيسيين :

١ - الضوء الطبيعي ودرجاته وحسن وضع لمسائه تكتيكياً من قبل الفنان وهذه الطاهرة معتمدة منذ المدارس الآشورية والفرعونية واليونانية وحتى الآن وتعتمد على صقل السطوح أو تدرجها الضوئي لإحساس بالشرح في جسم الإنسان ونعومة جلده وكذلك نعومة الدرجات الضوئية للتدرج العديدة .

وهنا تتغير الدرجات الضوئية للمدارس الأوروبية بتغير العصر والزمان ولانسى الفوارق بين أعمال ميكائيل أنجلو ، ورودان ، وميلون ، وجاكوميني - بينما نجد هذه الفوارق تعتمد بالدرجة الأولى على النور والنظ Chiaro scuro واختلاف المواد وتركيبها السائى وحركته ونسبه التي يعتمد عليها الفنان .

٢ - أصول الضوء في النحت الشرقي وخاصة الفرعوني وفن حضارة ما بين النهرين والفارسي القديم . يحتوي على نفس مميزات الاضاءة للفن الآشوري تقريباً . إن أهم مميزات ضوء هذه الحضارات من الناحية النحتية هي حدة سقوط الضوء عليها وعدم وجود تدرج واضح على سطوحها .

مثال ذلك :

الفن الفرعوني رغم نعومة سطوحه وقربه من التشرّيع الجسمي وحصر حركته التكوينية إلا أن النور والقيم الضوئية الساقطة عليه لا تقل حدتها عن ٧٥٪ مما هو موجود في الفن الآشوري والبابلي .

إن النحت البابلي يحتوي على صفات زخرفية و سطوح حادة التقاطيع حيث سقوط الضوء عليها مما يجعلها تمريدية زخرفية أقرب إلى الهندسية منها إلى الطبيعية . وسنّين الفوارق الضوئية في أسلوب النحت وكيفية عكسه بدرجات الاضاءة وبميتها حيناً يكمل نهائياً كعمل فني كما ورد في الشكل (١٧) .

شرح منحوتات الشكل (١٧) وكيفية سقوط القيمة الضوئية على التماثيل الثلاثة .

النموذج (١)

تمثل تماثيل داود التي لميخائيل انخلو المحفوظ في متحف أكاديمية فلورنسا بإيطاليا وهو منحوت من مرمر كرارا الأبيض بأسلوب ميخائيل أنخلو (١٥٠١ - ١٥٥٤م) لعصر النهضة وهذا الأسلوب يتميز بحركة وضوء النحت اليوناني والروماني بطريقة جديدة متغيرة قليلاً بالنسبة لحركة عصر النهضة ويتميز التمثال كنموذج لنحت ذلك العصر بالنعومة والصلات الدقيقة في السطوح الضوئية المنسجمة مع التشريح الجسمي والحركة وهكذا العلاقات الكلاسيكية الدقيقة أدت إلى عكس ضوء ناعم متدرج القيم نحس به تلقائياً وبدرجات فاتحة متقاربة و الضلال في التمثال قليلة لبياض جسم المنحوتة المرمرى الأبيض .

النموذج (٢)

تمثل الملك ميسيرينون من الجيرة بمصر الفراعنة ٢٥٩٩ - ٢٥٧١ ق.م والتماثيل من البرونز المصبوب وهو حالياً في متحف بوسون بأمركا . هذا التمثال وما يعكسه من ضوء برونزي في الأصل يدلنا على خلاف واسع في التركيب والأسلوب والإضاءة يختلف عن الفن الكلاسيكي الأوربي . حيث يتميز الجسم بسطوح تكعيبية صريحة لا يرقى إليها الشك واضحة الدرجات والسطوح الضوئية وتحمل بين علاقاتها نعمة فائقة تدل على مهارة ولمسة فن عريقة . والضوء هنا يختلف عما عليه في داود النبي من حيث البساطة في عكس ضوء السطوح والتكوين ونسب التشريح .

النموذج (٣)

من النحت الآشوري للإله نابور القرن ٨ - ٩ قبل الميلاد (وهو الآن في المتحف البريطاني - لندن) هناك السطوح الزخرفية المسيطة مع حركة آشورية تعبيرية باليدين وكتلة الجسم ثقيلة متراصة واللحية والوجه مصاغان بأسلوب الحدود الزخرفية للضوء ويظهر هذا الأسلوب الحدي في الضوء واضح المعالم كسطوح حدية الحوافي والمخطوط الزخرفية عمادها التنعيم الخطي والوضوح الضوئي الحدي المائل إلى الزخرفة وليس إلى المنظور الضوئي ودرجاته كما في النحت الإيطالي .

يتميز تكوين إنشاء وبناء الضوء سبة إلى مختلف الأساليب الحضارية عند الأمم والعلاقة الرئيسية بين الفنان والعمل الفني والمشاهد والدرجات الضوئية ذات العلاقة بالعمل الفني . وهذا الموضوع يختلف بالنسبة لفلسفة تلك الأمة ودورها وتقبلها تلك الأعمال وهي تتطور مع فلسفة أثرية عندها ولكل عصر أمه ولكل أمة ذوقها يتطور مع التطور الحضاري لتلك الأمة اجمالاً لا جزئياً .

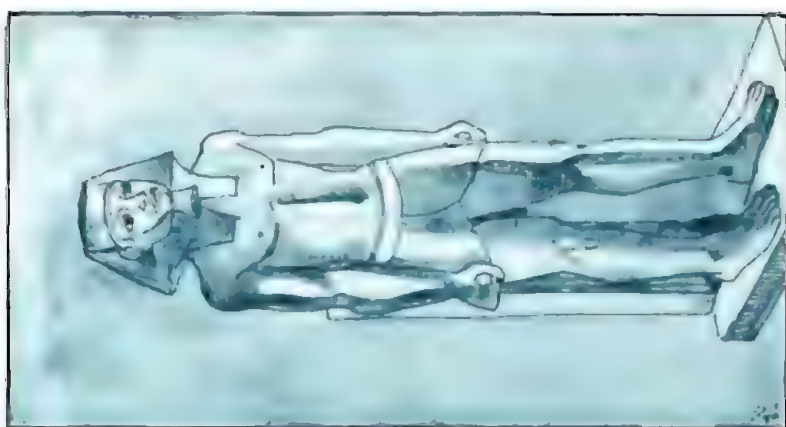
٣ - العلاقات الضوئية Light relations

كما أننا للسطوح إضاءة إن كانت هذه السطوح على تماثيل أو سطوح جدران أو مساحات لوحة ولكل له نفس القانون النظري وعدد التطبيق يختلف الفن تكتيكياً بالنسبة إلى تلك المدرسة .

والضوء هو الظاهرة الوحيدة التي له قيم وعلاقات لا تنفصم بعضها عن بعض اطلاقاً وهذه العلاقات بين العمل الفني وغيره ذات قوانين نحن نضعها ونحكم بها وهي في الأساس عماد الخلق الفني إذ لولا المشاهدة بواسطة العين (وهذه العين لا تتأثر إلا بالضوء) ماعرفنا التشكيل أو الأشياء التي تقع أمامنا والعلاقات في الضوء



تمثال إيزيس من القرن الرابع قبل الميلاد
متحف ميونخ - شوه بايغ بايغ مع الترخ
كلارك عصر النهضة



تمثال إيزيس من القرن الرابع قبل الميلاد
متحف ميونخ - شوه بايغ بايغ مع الترخ
كلارك عصر النهضة



تمثال إيزيس من القرن الرابع قبل الميلاد
متحف ميونخ - شوه بايغ بايغ مع الترخ
كلارك عصر النهضة

نسم بعلاقات المساحات والسطوح التي يسقط عليها الضوء ويقررها بالنسبة إلى صياغة العمل الذي يقوم به .
التجسيدات ليست مصدر إضاءة منعكسة على سطحها بل أيضا تتأثر بحيط حوالها من ضوء وينعكس
على جوانبها وكانت تلك الجوانب في النور والظل ففي انطال تنقبل تلك السطوح الضوء المنعكس عليها ويظهر
بأنير الانعكاس بتخفيف حدة الظل المتكون من جراء مركزه عكس النور على سطح له علاقة معه .

والنوحة الزيتية لها نفس القوانين ولكن بشكل أصواء لونية ومنطورية وعلى هيئة مساحات ومجسمات ذات
ثلاثة أبعاد منطورية وعلاقات تكوينية مختلف الأشياء وتظهر بأساليب ضوئية شتى سبق وأن شرحتها آنفا ولها
طابع الصباغة والتوزيع .

أما العمارة فالفرغات الضوئية ذات علائق حياتية وجمالية مبسطة تساعد على تقبل الحركة اليومية بدوقية
عتوية نقيدها النفس البشرية وتعيش معها .

ونجد العلاقات الضوئية وأسلوب توزيعها التشكيلي للصباغة المهضومة في العطاء للمشاهدين والعارفين
أصولها .

٤ - جمالية الإيقاعات الضوئية Rhythmic light and beauty

سنتتبع مما سبق الضوء في الأعمال الفنية له درجات ضوئية ملونة . وهذه الدرجات ذات قيم متفاوتة في
الاشعاع والندرج والاشباع اللوني وأن هذه القيم ذات إيقاعات على العين . . بدرجة معينة عدد كل فنان وكل
عمل فني وهذه الإيقاعات لا تختلف في محواها عن مستوى ونظام الإيقاعات الموسيقية من حيث الذبذبة
والموجة والتأثير على العين ومن ثم لها تفسير داخلي بعد العين عد الإنسان وهذه العملية تسمى بالإيقاعات
الضوئية وهي صفات ذات خواص موسيقية وتقسّم إلى :

١ - إيقاعات منسجمة ضوئية في العمل الفني الواحدة ذات معنى لوني متناغم وتتوقف نعمته وخشونته على
التلمس اثر كيميائي للعملية الفنية .

٢ - إيقاعات عيفة متضادة Contrast ذات ضوء متغاير بدرجته بين الفاتح والغامق والحار والبارد . . الخ .
وهذا تأثير على العين عنيف كتأثير موسيقى الجاز الراقصة . تملك هذه الإيقاعات حيوية عنيفة وهي تستخدم
لأغراض مماثلة في أهدافها العيفة .

٣ - الإيقاعات الركيكة والقيحة والمموجة Agly rhythm وهذه الإيقاعات تدلل على عدم توازن فكري
وعاطفي وليس لها هدف معين ولا يمكن قبولها عقلياً أو ذوقياً ولذا تعتبر مرات عديدة فشلة بحكم أغلبية
المختصين والمشاهدين وتحتوي على سذاجة وضحالة في الرؤية التشكيلية .

٤ - الوحدة الإيقاعية Unity of rhythm عملية توحيد الدرجات الضوئية الساقطة والناجمة عن الانعكاسات
النوعية في مساحات النوحة أو التصميم ذات علاقات متصلة مفسرة بعضها لبعض ومساندة العمل الفني
كمصموم مع الموضوعية والنقوية كل تلك تجتمع بتناسق ذي إيقاع وهذا الإيقاع ذو معنى مثابك متحد مع
بعضه متضامن لبناء اللوحة ككل بجميع وحداتها ظاهر العملية وحدة القيم الضوئية واللونية المختلفة ... وباطنها
المضمون كوحدة عامة خلاصته الموضوع (كمباراة للنسمة) .

إن مجموعة الإيقاعات الضوئية ذات القيم المختلفة التي تسحر المشاهد وتشده إلى العمل الفني تنهجة جمالية

الضوء التعبيرية .

إن هذه الجمالية خلاصة فنية في التأثير النفسي والتشكيلي والانشائي على المشاهدين وهو السحر الذي يدعوننا لأخذ بهذا العمل دون الآخر . وربما فضلنا فنناً على آخرين لهذا السبب كحافظ مساند للحواجز الفنية الأخرى .

٥ - مدلولات الضوء وقيمه عند الشعوب .

الضوء له قيم في الطبيعة بعدد لا يحصى ولذا كانت مدلولاته مختلفة كما انه ينير الطبيعة بمختلف مرافقها من حياة وجماد ونسات . والطبيعة برمتها ملونة والقيم الضوئية المنعكسة عنها مختلفة ومؤثرة ناشراً رمزياً عن المادة العاكسة وبالفريزة تعلمنا كيف نرى وبالممارسة صار الرمز لدينا محسوساً وله دلالاته من أول وهلة . وعبر الحضارات كانت الألوان محبة إلى نفس الانسان ووسيلة عاطفية وجمالية للتعبير عما يدور في نفسه من شعور والشعور مختلف المدلولات المنفصلة نفسياً أو اجتماعياً أو سياسياً أو جمالياً أو اعلامياً بصفة فردية أو جماعية .

ومنذ القديم عرف الانسان كيف يستدق الألوان ودرجاتها المختلفة في ملبسه ومأكله ومشربه وأثاثه وآلاته ورموزها وقاعات فعالياته . وتمثيلها وصوره المختلفة ثم الألبسة مصفوفة خاصة ومدلولاتها في السلم والحرب وفي الدين والصلاة وفي الحزن والألم والمأساة وفي الصمت والكلام ، كل تلك وضعت لها الرموز والمدلولات وأصبحت جزءاً من حياته عبر التاريخ وبنينا ما للألبسة وألوانها ودرجات ضوئها من قيم ومدلولات حيانية واجتماعية .

وبينما أن لكل لون ضوء وقيمة ولكل منها مدلول . وتظهر هذه الأدلة في التعبير الفني والرمزي للتكوين الانشائي أو البنائي في الفن . والشعوب أخذت كثيراً من هذه الرموز الضوئية واعتبرتها شعارات ، مثال ذلك : العلم أو الراية رمز الأمة سر كبير ذو علاقة بكرامة وتاريخ الشعب يرمز له بالألوان ويعبر عن كرامة وتاريخ ولبات الدولة .

الألبسة لها مدلولها العاطفي والاجتماعي وحتى السياسي والألبسة البراقة الضوء تعرف بالألبسة الشباب والألبسة الحياضية الألوان تعتبر للكحول والتبويخ ورجال الحكمة والدين والعلماء .

واللون معينة اتخذت رمزاً لبعض القبائل في جميع أنحاء العالم ولا زالت حتى الآن تعبر عن الفواصل بين قبيلة وأخرى .

واللون اعتبر في كثير من البلدان رمزاً للمدن المختلفة (ولكل مدينة علم خاص بها) كما في المدن الأوروبية . وحتى بعض الألوان اعتبرت رمزاً لسلالة معينة أو عائلة معينة كالسادة الذين يتعممون بالعبامة الخضراء مثلاً أو رفع العلم الأخضر للدلالة على ذلك .

واستعمل الضوء للزينة والتجميل وإضافة السحر كما يستعمل في الساحة العامة ذات القنايل والآثار وتنور تلك الساحات بألوان ضوئية تضيف سحراً وجمالاً نادراً . والشعوب تستدل من الألوان معارف متعددة . مثل رموز جيشها ورجاله ورموز الدولة وعلاماتها .. الخ .

إن مدلولات الضوء ودرجاته اللونية تلعب دوراً هاماً في رؤية الحياة العامة قديماً وحديثاً لدرجة أصبح ذلك أمراً طبيعياً .

واللون رمز للعاطفة عند الشباب وذو إتفعال حركي وخاصة إذا كان لون الألبسة من الألوان الحارة البراقة التي ينفو إليها أبناء العشرين . والألوسة الزاهية معروفة لدى هذا السن . وذات رمز يؤكد عاطفة الحب . والألوان الزاهية الفاتحة تمثل الأعياد وبهرتها عند جميع الشعوب ولذا يعد الآباء إلى تزوين أولادهم وصغارهم حيث أصبحت عادات تزيينية منذ القديم واللون يرمز للعلاقات الودية بين الأفراد والجماعات وخاصة إذا اعتبرت قطع منه كهدايا تعطى للمحبيين والموثوق بهم .

و للون الأحمر دلالة المحب ، والأزرق دلالة الثقة والأمل ، والأخضر التفاؤل بالخصب واليسر . والأصفر النتائج ذو دلالة بالرفعة والعظمة والأصفر الغامق دلالة اللوم والشؤم .

وقد يتشائم بعض الجماعات والقبائل من بعض الألوان ويعتبروها نذير شر وخراب .

فقد كان الآشوريون لا يقبضون باللون الأسود إلا في حالات الحزن فقط . واللون الأحمر في حالات الحرب (كرمز للدم) ومن طماعهم (لا يأتي السلام إلا بالدم) .

وبعد الألوان تتغير من سن إلى سن آخر ، ما يلبسه الشباب من ألوان زاهية لا يقبل به كهل أو شيخ وقور حيث يعد إلى الألوان الثلاثية القريبة من الرمادية الحيادية .

ورجال العلم يحذون الألوان البيضاء والرمادية الداكنة والنساء في ملابسهم يفقدون الطيور وألوانها الزاهية وبعض من الحيوانات والتمور والأسود .

طالما لبس الإنسان الأقمشة كان له الذوق في اختيار ألوانه المضيئة . وهنا يعين القيمة الضوئية الملوحة المناسبة لذلك .

المبحث التاسع

تشكيل الضوء إنشائياً

- ١ - الضوء والانشاء التشكيلي وقيمه .
- ٢ - انواعه التشكيلية .
- ٣ - الاضاليون والانشاء .
- ٤ - الانشاء المفتوح والمقفول .
- ٥ - التوزيعات الزخرفية الانشائية .

١ - الضوء والانشاء التشكيلي وقيمه

هناك علاقة وثقى بين الضوء وقيمه في الانشاء التصويري ويقوم الضوء بدور تعبيري أساسي وتوقف العملية التعبيرية على «الموازنة الضوئية» Balance of light بين الغامق والفاتح والتعادل الحاصل في الابداء الكلي للعملية كما أنه لا يخفى أن كثرة الألوان الداكنة سوف نشعرنا بالحزن والأسى وربما الحيرة والعنف الغاشم وحينما يوحد تعادل ضوئي ستعطينا العملية نتيجة عكسية تماماً .

ولذا يستوجب على الفنان أن يهيئ لنا الضوء وأصوله المقنعة للاحراج الانشائي الذي يساعد على تفهم الموضوع الذي يريد من خلال الرؤية . كما لا يخفى أن نبين الأخطاء التي تقع في هذا المجال وكثير من الفنانين يضيء أشكاله داخل الانشاء بشكل متشابه استمراري مما يثير الملل عند المشاهد والغرض الذي أداه .

ومن ناحية ثانية وجود التضاد الضوئي الخاد Contrast يجعلنا نحس بالنشاز الحاصل في العلاقات الضوئية للوحة ما لم تكن هناك علاقات رابطة مهدئة ومقادير مساحات التضاد موزعة بشكل دقيق لا مبالغة فيها . وفي اثناءه تعود إلى الطبيعة حيث القوانين الضوئية التي تتكون منها وسوف لا نصل إلى سرها وكيفية إبدائها فنياً ما لم نعرف سر قوانين تلك العوامل التي جعلتها الطبيعة تظهر بهذا الشكل . *

٢ - أنواعه التشكيلية

الظل والضياء في الانشاء chiaroscuro **

وهذه الكلمة أو الاصطلاح الفني مرتبط ارتباطاً وثيقاً في عالم الفن ويسنعمل دائما بما يتعلق بأمر القيم الضوئية أو اللونية أو كليهما معاً . وهذا الاصطلاح يعبر عن تكنيك وأسلوب خاص يسمى باسمه وهو (الاضاءة في الظلام) .

ويعتصم استعماله في العديد من قيم النور والظل بدرجات متباينة ومتفاوتة في مختلف المجالات التركيبية تشكلياً . وقد أهتم ليوناردو دافنشي حتى الوقت الحاضر هذه الكلمة هي المفتاح السحري لحل كثير من

* Art Fundamentals (theory and practice) by oeverk P. 66 Pub. by W.M C.Brown Co, Dubuque Iowa U.S.A.
** (chiaroscuro) اصطلاح فني باسمه الايطالية ومعناه النور والظل أو الفاتح والغامق وكلاهما يؤدي نفس المعنى أو (الاضاءة في الظلام)

الضائعة (في الألوان الصلبة وخاصة في أواسط القرن التاسع عشر) ثم ظهرت المدرسة الضوئية وأنفذت الموقف الضوئي من العدم والضياع .

والضوئية Tenebrism ظهرت في الجزء الثاني من القرن التاسع عشر على هيئة جماعة اشتغلت معجبة بفنون الضوء ودراساته حيث تكوينه في العمل الفني يعود إلى العاطفة وغريزة الحب والتعبير عنها دراماتيكياً . ونبتت هذه المدرسة من أصول وتغارب توريث الضوء الفيزيائي حيث أخذت توزع الضوء بصفة خاصة لخلق أجواء معينة تساعد على الرسم والتلوين وتوزيع عملية الأشياء بحضور الأبعاد والمسافات المرئية المعبرة عن الرؤية التي يبتكرها الفنان ضمن هذه القواعد الضوئية وأبعاد المجسمات .

وحير مثال هذه المدرسة شيخها الفنان رامبرانت Rembrandt ، إن نحو الظاهرة الفنية كانت أداة فعالة تضيء النور أمام فنانين أقل شأناً منه ولمدة قرون عديدة حتى أنتشرت في أواسط أوروبا وصارت ذات مفعول سحري اتخذته المدارس الانكليزية والفرنسية والألمانية : ثم سحت على هذه القواعد كثير من الحركات الضوئية حتى بعد دي لاكروا وظهور الانطباعية حيث تحول الضوء من مثاليته التكنيكية إلى دراسة الطبيعة باضوائها .

٤ - الانشاء المفتوح والمقفول * Open and closed composition

من السهولة بمكان أن نتعرف على الدرجات الضوئية ومفاتيحها للانشاء (المفتوح أو المغلق) فالتخطيطات المقفولة هي التي تحتوي على قيم ضوئية محدودة بواسطة الأحرف والحدود الخارجية للشكل أو الحياة . بينما في الانشاء ذو القيم المفتوحة والمراغاب والمساحات تظهر عد رعة الفنان وكيفية معالجتها خبرته الشخصية دون التقيد بحدود الشكل كالمقفولة مثلاً . ففي بعض الأحيان تتوقف القيمة على صياغة الشكل وفي بعض الأحيان يمكن إيداء قيمة كذلك محدودة القاطعة وفي بعض الأحيان لكليهما معاً وفي بعض الأحيان يرسم الفنان أشكالاً ضبابية دون حدود تعبيرية ودون خطوط كما في الأسلوب الانطباعي أو ربما خلق جواً دراماتيكياً هيباً دون اللجوء إلى الأصول الضوئية أو الخطية المألوفة في الوقت الذي يضع قيماً متضادة وبحدة تُنَوِّرُ الأشكال نتيجة لذلك . وفي هذه الحالة تتطور الأسلوبية من حالة الرخرفة الطبيعية إلى الحالة لتعبيرية شبه حرة .

٥ - التوزيعات الزخرفية الانشائية Decorative pattern in composition

في التوزيعات الضوئية الواضحة للسطوح المحدده بجدها واصحة في المدرسة التكنيكية تقريباً وخاصة في فجر رجان هذه الحركة مثل بيكاسو وبرايغ . وفي أعمالهم التصويرية نجد حدود السطوح كانت مسطمة بحدود خارجية واصحة . ومنها نطلق نبعا هذه البساطة عملية تجريدية بحتة .

تطورت هذه المدرسة على النحو التالي . في بادىء الأمر ظلمت هذه السطوح ووجدت بشكل منظوري متلاشي بسبباً وبشكل شخصي عند كل منهم وبما بلغت النظر في أعمالهم لها لم يكن مصدر الضوء من جهة واحدة أو معينة وربما من جهات متعددة ، ومن بعد تطورت السطوح وحُذِفَ منها الظلال وأصبحت لونية لا تحتوي إلا للون الغامق أو الفاتح العام الصريح ومن بعد تطور السطح ذو البعدين وأخذت تظهر سطوح ذات أبعاد ثلاثة أو متوازنة بالدرجات الضوئية المتقدمة إلى الأمام أو المتخلفة إلى الوراء .

* يقصد بالانشاء المفتوح والمقفول منه الـ القيم الضوئية التي ينتجها عمل الفنان حيث يمتد هنا على الخط الخارجي لتحديد الأجسام والأشكال دون تسرب بعض قيم الضوئية إلى خارج الجسم إلى نحو مثلاً .

والتكعيبى بيكاسو وضع أضواء على سطوح أعماله وقام بشرة عارمة داحضاً فيها الأصول الضوئية وموارثها المنظورية وغيرها إلى سطوح مستقلة ذات لون واحد دون تدرج في القيمة . وفي هذه الحالة ظهرت سمات صورية مختلفة أخذت تلفت النظر بحيث تظهر هذه الساطة في السطوح مما يوحي بظلال خاصة وبأسلوب الفنان .

مما سبق شرحه أن أصول الضوء يمكن تطويره حسب مقتضيات أسلوب الفنان أو أساليب الفنانين حدساً أو عقلاً دون الأخذ كثيراً بالقواعد المترتبة ولكن لا يمكن تركها دون خلق توازن جديد مما يساعد على إضفاء الحياة لسطوح المركب منها الأشكال والأبعاد والمنظور وأخيراً الضوء النوري والظلي .

فالإنشاء يتكيف بمفاهيم شخصية وعاطفية دون فقد مميزات الضوء واللون مما يجعلنا أن نبتكر أشياء جديدة ذات صلة بأهدافنا الفنية والجمالية والتشكيلية لتكون للمواضيع المرئية مهما كانت مدرستها أو أسلوب سائها .

ويظهر مما تقدم العلاقات الوثقى بين القيم الضوئية المختلفة الأغراض من جهة وعلاقاتها بصياغة الأشكال وحدودها الخارجية الفاصلة من جهة أخرى وربط الضوء بين الأشكال لاعطاء صفة مرونة اللونية للإضاءة ومرونة تمديد الأشكال من جهة أخرى .

هذه الأشكال أي كان نوعها تعطي قيمة قوية مترابطة إذا ما تمكن الفنان من تكوين إضاءة متجانسة ساحرة أحاذة تضيئ الصيغ النهائية والجمالية في تكوين الأشكال وسطوحها من جهة وربط وضبط الضوء العام لتعمل الصي كوحدة متماسكة من حيث الخلق والتكوين الإبداعي الممثل لمصياغة النهائية العامة . حيث العلاقات الضوئية وحركاتها وربطها تتعلق بالمعنى المربوط بالمضمون من جهة والأشكال المملوءة مع الفراغات . التي تتجمع بين السائب والموجب لتكوين وحدة الرؤية في المضمون الذي يمثل الموضوع كسمة نهائية لاجراحي العمل انفي في النهاية .

المبحث العاشر

الرؤية والموضوع في تشكيل القيمة

أسس تكوين القيمة الضوئية تشكيمياً ومجمل علاقتها ضمن الرؤية والموضوع .

أسس تكوين القيمة الضوئية تشكيمياً ومجمل علاقتها ضمن الرؤية والموضوع

بين الطبيعة الفيزيائية وضوئها العام وبين التحقيق الفني وضوءه الرئيسي يمارس القيمة كل فناء ، وهناك أمور يجب إيضاحها حتى نعرف كيف نقوم بترجمة الضوء والطبيعة إلى أعمال فنية .

الرسام المصور يخلق أمام لوحته ليرسم شخصاً ما في مشعنه وقد سلط عليه نوعاً خاصاً من الضوء إن كان ذلك الضوء طبيعياً أم كهربائياً فإن العملية هنا تحتاج إلى ترجمة ما يلي :

١ - الضوء الساقط على الجسم له صفات خاصة وزوايا سقوط معينة يجب دراستها ودراسة القيم الضوئية واللونية الناتجة عن هذه الاضاءة .

٢ - إن ألوان الشخص (الموديل) لها صفات مميزة طبيعية تسمى بالصايغ اللونية colours character وهذه الألوان ترى بالعين المجردة وذات انشاء معين نتيجة سقوط ضوء معين ومن جهة أو جهات معينة على الجسم الذي أمامنا .

٣ - عملية رؤية الجسم الذى أمامنا وطريقة رؤية الفنان له إن كان يحسن الرؤية الفنية السليمة (بالنسبة إلى خبرته) أم لا ؟ . وهذه الرؤية من المشقة - إلى حد كبير - وليس فقط يرى الضوء بل البناء الجسمي للشكل والتشريح والألوان وكيف نقوم بعملية الحصر الانشائي عملياً مع التخطيط داخل اللوحة ومع تكوينات الجسم العضلية والبنائية .

٤ - كيف نترجم ما نراه إلى عمل فني من تخطيط وانشاء ولون .

أمد اللون مع عدداً من (الباليت التي أمامنا) وما بها من ألوان وكيف نترجم هذه الألوان إلى إضاءة مقارنة للطبيعة الجسمية التي أمامنا (الموديل) مع ألوانه وظلاله وبنائه ليكون عملاً فنياً ناجحاً تنطبق صفاته مع خصائص الموديل وألوانه وأسلوبنا الفني .

إن هذه الأمور الأربعة هي جزء كبير من عملية الانشاء الضوئي الذي يصيف الحياة على سطح اللوحة الجامدة ويحوها إلى عمل فني ناجح .

ومجد علاقتنا بالضوء وألوانه أمر مهم بدرجة يلعب دوراً أساسياً في أعمالنا الانشائية ولما كانت علاقتنا بالطبيعة كفتانين لنا أهداف ووظائف وعمق جمالي . وهذا الموجز سوف نبين ما يمكن بيانه من الأسس التي تمهد لنا رؤية الطبيعة بأسلوب يساعد على تأدية العملية الفنية بوضع قوانين ضوئية إنشائية تساعدنا على تحقيقها وتفهم أسرارها كما قال ذلك الرسام الانكليزي كونستابل Constable .

وفي الطبيعة تؤثر العوامل التالية في الاضاءة وتعطي ظواهر مختلفة الكثافة الضوئية أو اللونية (والطبيعة

المشاهدة لها أوقات لنصوء مختلف نذكر منها :

- ١ - سطوع الشمس الواضح أثناء النهار .
- ٢ - شروق الشمس وقيمتها الضوئية في ثلث الساعات .
- ٣ - أوقات الظهيرة والنسطوع المضاد للنور والظهر .
- ٤ - ساعات الأصيل وقيمتها الضوئية وأوائها .
- ٥ - الغيوم واقفال النصوء المباشر عن الشمس .
- ٦ - العصول الأربعة وإختلاف أضوائها وقيمتها .
- ٧ - الحر والبرد .
- ٨ - الظواهر الطبيعية الأخرى التي تؤثر في النصوء مثل المطر ، الثلج ، والحر .
- ٩ - البيئة (الجبل . السهل . الفلوج العالية . الصحراء) .. الخ .

كل هذه العوامل لها مظاهر متعددة لاعطاء قيم ضوئية حين تصويرها . ونتمكن من تصوير مشاهد الطبيعة وتعيين أحوالها بالصيغة التي نرز القيم الضوئية فيها .*

وعماندا على الطبيعة هنا في أمرين :

- أ - الظواهر الطبيعية الآتية الذكر وكيفية الاستعانة بها .
- ب - كيف نرسم هذه المناظر وفي أي حالة مما ذكرنا وكيفية تنفيذ هذه القيم الضوئية اشائنا ، وقد بنا شيئا من ذلك في التماذج الثلاثة في الشكل (١٦) .

أما يتعلق بإنشاء وبناء المواضيع الانسانية ومجاميع كتلي الأجسام المتحركة ونسبها وفاقليتها داخل النوحة والغرض الذي أوجدت من أحله اللوحة تتعلق بأهدف الأدبي الموضوعي المرتبط مع الرؤية التي يتم إخراجها ونسوق الأمثلة للاضائة المتغايرة تبعاً لتغاير الانشاء الموجه ونقصد هنا بصيغة خاصة الاشياء ذو الشخصوس المتحركة المهدفة بموضوع Figurative movement in composition .

والنصوء هنا في بناءه يساعد على الأغراض الآتية :

- ١ - تصوير الطبيعة وعوامل ظهورها كما أسلفنا تعطي لنا الخيار في انتخاب ساعات النهار أو البيئة .. الخ وبتدرجات معينة في النصوء .
- ٢ - الأشخاص المتحركين في بناء الانشاء المعتمدين للمواضيع التالية :
 - أ - الدراما والعنف الحركي للأجسام .
 - ب - المأساة والحزن واليأس .
 - ج - الفرح والسعادة .
 - د - العظة والتأمل التربوي .
 - هـ - الجمال من أجل الصحة والجمال الجنسي والتمتع بخصاله المختلفة البريمة .
 - ز - إضاءة الفراغات والنساحات والعمارات والمناطق العامة وكيفية إنشاء أضوائها .

* استعملنا هنا كلمة تصوير في هذا المؤلف كما استعملها العرب في مؤلفاتهم ونقصدها بالتلوين أو الرسم بالألوان . أما كلمة (الرسم) ونعلها فنقصدها بالمحطوط على النوح أو السطح أو على الورق باختلاف أنواعه . (المؤلف)

- ح - المسارح ومعاملة الاضواء لنفس الأغراض الأدبية المثار ذكرها
 ص - المنهارة والافاضة بالمسرة والضجيج (المساحرة) .
 ي - الحروب والملاحم التاريخية الفاصلة .
 ك - الثورات الشعبية والسياسية .
 ل - المواضيع الاجتماعية .

كل ما ذكرنا يمكن لاستفادة من تعيين أنواع الدرجات الضوئية لأغراض التطبيق الفني إنشائياً ولاعطاء الصفة المساعدة على إحياء الموضوع الإنساني المنشأ من أجله العمل الفني .

وسوف نبين أنواع الاضواء في الانشاء ونقسمها الى ما يلي :

- ١ - الاضواء الساطعة القوية وتمثل السعادة والنشاط والحركة والحيوية والتفاؤل .
- ٢ - الاضواء المتوسطة لعمل اليومي والدراما والحركة الخيالية الاعتيادية والحلول الآمنة لكل الناس وإعطاء لعضة والتأمل للأفضل في بعض الحالات وللدلالة على لتواضع والكفاف والنشاط المعتدل .
- ٣ - لنور الخافت الهادئ للدلالة على التأمل وربما الحصول والتملص من الحياة العتيقة والدلالة على العقر وربما لمرض . والخوف والكفاف .
- ٤ - لألوان الداكنة أو الخالكة . إشاؤها الضوئي يدل على الحزن والخسرة والتشاؤم وربما العكس فيها الحكمة والوقار والعظة الثقيلة المغزى .
- ٥ - الأضواء المتحركة احارة لعنيفة المتضادة . تدل على الثورة وانفجرة الدموية والخراب والتخريب والدمار والنار والهلاك والتدمير .
- ٦ - الأضواء الخزمية المطلقة تدل على العنف الحركي نحو معين ولها أهداف خاصة تظهر في إنشاء لوحات الحروب الجوية الحديثة والأجواء البلية لتقصايا الدينية والميتافيزيقية .. الخ .

إن ما ذكرنا يبين لنا كيفية الاستفادة من الضوء حيث عملية تنظيم لمظهر الرؤية وموضوعيتها من الناحية التصويرية أو الانشائية التشكيلية لجزء منها أو بعض الأحيان لهدف واحد فقط لاغير .

إن التشابك المتين بين عناصر الانشاء كهيئة عامة والضوء أمر لازم لا يمكن اغفاله بنائاً . وكلما قويت تلك العناصر انشائياً مع الضوء ظهرت حركة الحياة في العمل الفني وأعطته السمات المتكاملة المقبولة عند الانسان في كل عصر وكل زمان .

وتظهر في هذه الحالة عوامل الاسلوب المتضابقة للرؤية في رغائب الفنان الذاتية التكرينية وكيفية احاطتها بعمل فني يراه الناس . وتعدد المدارس والمذاهب الفنية وأغراضها في المواضيع لحياتيه أو الخيالية تشع الضوء الأزلي في العمل الفني مهما كان أسلوب ذلك العمل ومن هذا تنتشأ عملية الاستحسان أو الاستهجان والمقاس لها واسع وقبولا أو رفضها من الناس أوسع أي لايد هذه الأعمال أن تخضع لعامل النقد والتقد وحده هو المقم للأعمال الفنية ومدى صلاحيتها الجمالية وابداعها . *

مما سبق قبل نهاية هذا الباب أود أن أبين التالي :

لا يمكن نجاح عمل إنشائي تشكيلي مهما كان نوعه إذا كانت قيمه الضوئية مصطربة لا تتفق مع الأهداف

الأدبية أو الاجتماعية أو السياسية أو الشخصية الموضوع من أجلها ذلك العمل . ومن مميزات الحياة التشكيلية الجيدة هي ما تشع من قيم ضوئية مناسبة للموضوع والغرض والهدف بنسب مسقة جمالياً ولوياً . فإذا اضطرب هذه الطواهر الضوئية اضطرب العمل الفني تشكيمياً مهما كان نوعه ومهما كان السبب وبخلاصة نبحث من الناحية التقنية نمنها كالآتي :

أ - كيفية تحويل الاضاءة إلى قيم لونية وضوئية في عالم الفن .

- ١ - نرى النموذج الحي المراد رسمه كآمر واقع منظم في منطقة اضاءة معينة .
- ٢ - نضع صيغ معينة من ألوان الرسم الزيتية لهدف رسم هذا النموذج .
- ٣ - نحول الصوء الطبيعي إلى ألوان ممزوجة على صحن الألوان ثم نقوم بتصويرها على اللوحة بواسطة الفرشاة والدجون واختاليل الدهنية .
- ٤ - النموذج المرسوم على اللوحة عبارة عن صورة مادية للنموذج الحي الذي أمامنا حولناه إلى لوحة زيتية عبر الرؤية والصوء وهذا التحويل حصل فنياً وتقنياً بواسطة مادة الوسيط (وهي الأصباغ وقماش اللوحة المرسومة) .

شكل (١٨) اضاءة تكعيبية حديثة بداية القرن العشرين



طليعة صامخة ١٩١٣ للفنان كريز Gris ولد في اسبانيا (١٨٨٧ - ١٩٢٧) نقلا عن الصورة الموجودة في متحف كنولز ميتر في أمستردام .
دراسة حديثة تركز الأعضاء الخمسة الموزعة حول مركز اللوحة وحساب دقة الصورة . وهذا يظهر نزعة رنصرية فيها نجات من الضلال الحقيقة
لمساعدته للتدرجات اللونية المنبجعة وهذا أسلوب أخذ به كثير من الفنانين ويهمهم بيكاسو وسبراك وألبايم .

لؤلؤ

الباب الثاني

التركيب الملمسي

المبحث الأول

مظهر الغلاف الخارجي للأجسام .

المبحث الثاني

اللون واللمس علامة فارقة للأجسام

المبحث الثالث

علاقة اللمس بالمرئيات .

المبحث الرابع

استعمالات اللمس وصفاته .

المبحث الخامس

تطوير اللمس من الطبيعة إلى الفن .

المبحث السادس

خواص التركيب الملمسي والحضارة .

المبحث السابع

خصائص اللمس .

المبحث الثامن

الطابع الفني لللمس .

المبحث الأول

مظهر الغلاف الخارجي للأجسام

مظهر الغلاف الخارجي للأجسام

١ - تعريف

٢ - المظهر الخارجي للأجسام والطبيعة .

١ - تعريف

هو المظهر الخارجي للمسح العائلي الطبيعي أو الصناعي للأجسام والأشياء والظواهر الطبيعية المختلفة التي تقع أمامنا مثل الأجسام عامة صلبة وهدية وصاعية وبيانية وحيوانية وصخور ورمال وغيوم وأقوان . كل هذه الظواهر تتشاكل بالأبعاد والتشكيل لتكون المظهر الخارجي لأي جسم كان يقع تحت أعيننا ويمكن رؤيته أو لمسه باليد . فإن كان قريباً وذو صفات ثابتة الأبعاد (بعدين أو ثلاثة) كان من الممكن لمسه وإن كان بعيداً كان من الممكن رؤيته وتقدير رسم ملمسه حسب خبرتنا البصرية في الرؤية والمشاهدة .

أما الأجسام ذات الأحجام والصفات الغير ثابتة مثل الغيوم والمياه والمواد اللزجة والسوائل والمواد اللينة يمكن أن نقدر مظهرها التكويني بما نعرفه عنها من خبرة في تكوينها ومظهرها .

مثلاً الفورق له صفات معينة وهي البعدين . ويتغير ملمسه حيناً نضيف عليه خطوطاً مستقيمة للكتاتية ولكن حيناً نضيف على لونه الأبيض لوناً أصفرأ أصبحت ظواهر صفاته تختلف . وإذا صنعنا منه أكياساً للتعليب والتعليف أصبحت صفاته الظاهرية تختلف . وإذا أضفنا مادة خشنة على ملمسه ومتاسكه تغير ملمسه إلى صفة جديدة .

والمظهر الخارجي للمادة نسميه للملمس أو التركيب الملمسي Texture نعني بها الصفات الواضحة الخارجية للأجسام الطبيعية على اختلافها ، وكذلك منها الصناعية حيث تعلق جميع المجسمات والأحياء والنباتات والسماء والمياه والصخور والجبال ... الخ .

٢ - المظهر الخارجي للأجسام والطبيعة

يتكون من :

- أ - الغلاف الخارجي وطبيعة مادته الفيزيائية (شكل ١٩) The nature of texture
- ب - لونه وعلاقته بالتركيب البنائي له The colour of texture
- ج - أبعاده المنظورية والتكوينية Dimensional structure of texture
- د - مادة تكوينه فنياً The substance of texture

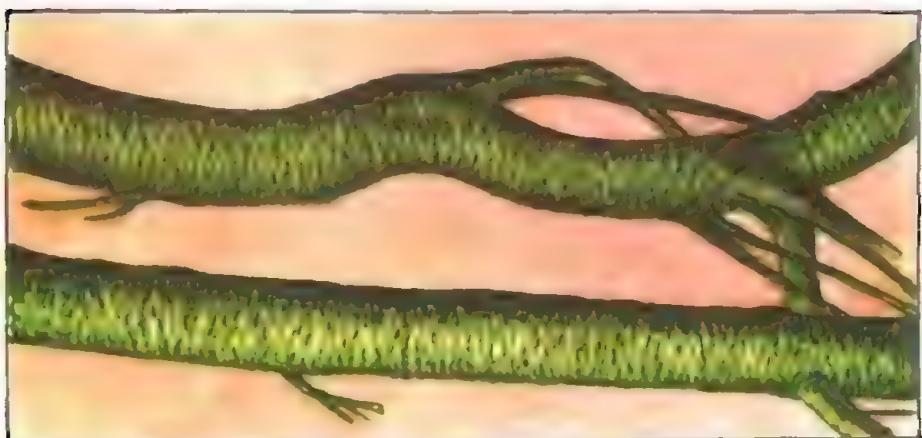
* كلمة الملمس أو التركيب الملمسي ، وباللغة الانكليزية تسمى في هذا المجال texture رغم أن هذه الكلمة وردت في قاموس (ويستر) بمعنى آخر أبسط وهم . المساحة أو النسيج أو التماسك أو التركيب . فتمسك لملامح الجسم الظاهري .

** Drawing Seeing and Observing, by Ian Simpson, P. 122, Pub. by Van N. Reinhold Co. New York copyright 1973

شجره خشک



شجره سبز



شجره زرد



تفاوت رنگی در یک پشه زرد و یک پشه سبز را مشاهده کنید

The structure of life & nature	هـ - طبيعة تكوينه جماداً أم حياة
Mouvement and stability	و - حركته وثباته
Texture and atmosphere	ز - علاقته باغيط الخارجى
How to practice it as an art	ح - تطبيقه الملمس الفنى ومحاكاته
Artificial texture	ط - التكوين الفنى والصناعى المتعلق بحياة الانسان وتطويره
	آ - الغلاف الخارجى

الغلاف الخارجى لكل مادة يقسم إلى نوعين بالنسبة للفنانين فإما أن يلمس كما في السحت أو الخرف ، وإما أن يرى أو يكون وسيلة الرؤية كما في الرسم والتصوير . وما كانت الطبيعة غنية الملمس في كل مجالاتها على الإطلاق كان من واجب الفنان أن يحاكي هذه الظاهرة في أعماله التنية لاعطاء روح الحياة لأعماله المنجزة مهما كان نوعها . أو ربما يتكرر الملمس المقارب فما كما في الفخاريات والنحت وموادهما على اختلاف أنواعها التى من صنعها .

والمادة المتكون منها الجسم الطبيعي هي التي تقرر الغلاف الخارجى ونو أخذنا مثلاً خاء شجرة التفاح لوحدناه غير طاء شجرة المشمش وذلك نتيجة للتركيب الطبيعي وكذلك مظهر رجل يختلف عن آخر وقطعة حشب تختلف في ملمسها وتكوينها عن الأخرى .

وقطعنا صوان من مسعين مختلفين تظهران باختلاف كلي عن بعضهما وهكذا .
والمانس يتكون من ثلاثة أنواع :

- ١ - ملمس عاكس لنضوء ناعم التكوين يرجع الضوء بدرجات عالية براءة .
- ٢ - ملمس خشن يمتص الأشعة ويرجع الضوء بدرجات منخفضة .
- ٣ - ملمس شفاف كما في طبيعة الألباستر أو الزجاج .

ونلكل من هذه الأنواع ثلاثة فروع وشعب نعرفها بالملاحظة والخبرة في اللمس أو الرؤية أو الاحساس بكليهما .

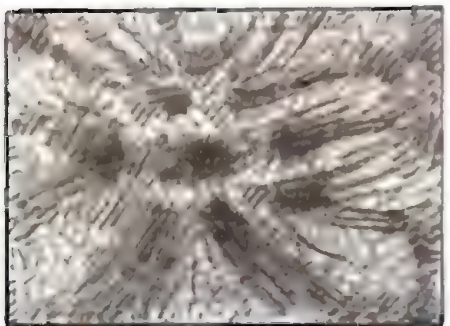
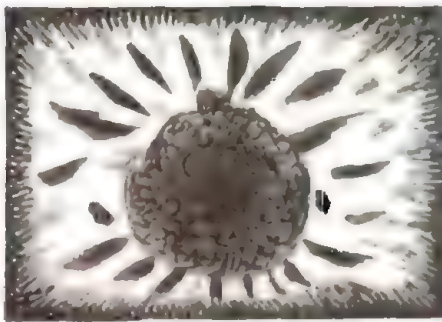
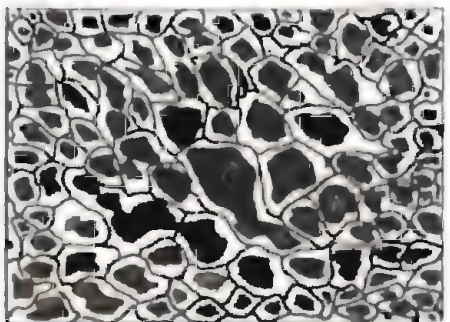
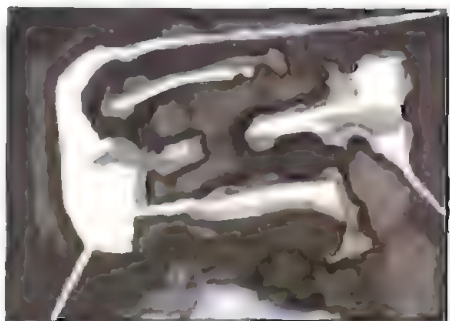
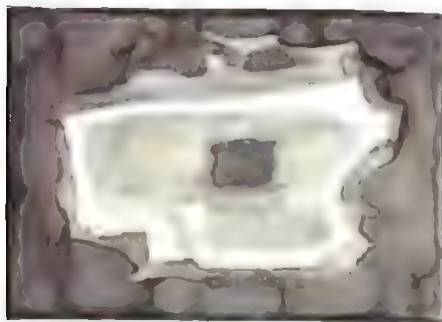
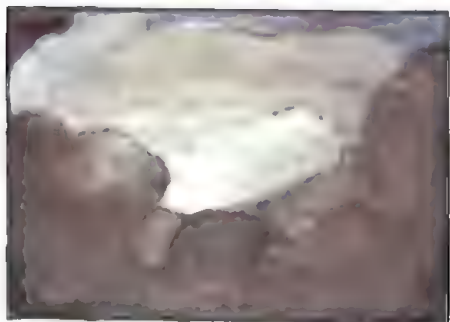
طبيعة تكوين هذه المواد تعطي لنا الرؤية المميزة الواضحة لطبيعة الصفات المادية وعن طريقها نميز بالرؤية واللمس وبصورة تلقائية تقريباً طبيعة المادة كظاهرة أماننا وإن نعجب بها أو يحاكيها فنياً كما يحصل في الفنون والعبارة قاصبة . الشكل (٢٠) يمثل تكوين ملمس تصويري لأغراض مختلفة .

هذه الصفات تساعدنا على إخراج الأشكال رسماً أو نحتاً أو عمارة بالاسلوب الذي يرتبه الفنان وحسب خبرته ودوقه وتقنيته للفن كحصىلة في تقليد طبيعة المادة ومظهرها تحت جميع الظروف والرؤية المحتملة .

ب - لونه وعلاقته بالتركيب البنائي The colour of texture

اللون في تركيب الملمس وما يعكسه من ضوء أمر بالغ الأهمية بالنسبة للتشكيل الفنى . نعمة اللون وخشونته وامتصاصه للضوء أو عكسه بكمية كبيرة مشبعة أمر يتوقف على الغرض الذي من أحله نضع الجسم بهذه الحالة . ومعاينة رسمه بهذا الشكل ، وكل ذلك يتوقف على نوع المادة وخصائصها كما ذكرنا ناعمة أو خشنة لديه أو هشة صلبة أو رخية شفافة أم غيرها . وانحجم هنا له دور رئيسي في التركيب والتشكيل والرؤية .

شكل (٢٠) تكوين مقاطع من الألمس الحر ببعض المواد المختلفة على سطح ذو بعدين وبالحيز الصيني المنسول وقلم الرصاص



فيما يتعلق بثبات الرؤية أو التباسها نشرح الآتي :

لو أخذنا عشرة تفاحات من لون واحد ودققنا النظر فيها لوجدنا كل واحدة تختلف بتركيب حجمها عن الأخرى ومن الصعب تمييز ملمسها الخاص بكل منها ولكن تكون النظرة إجمالية في هذه الحالة . لو أخذنا عشرة أحذية سوداء لعشرة أشخاص مثلاً لوجدنا أن كل حذاء يختلف عن الآخر من حيث الحجم واللون والتكوين وهذا سببه صناعته بأحجام متفاوتة لكل إنسان حتى يستطيع أن يلبسه . ونحن نلبس ياخذ الحذاء الصياغة الخاصة بقدم كل إنسان مما يلفت النظر إلى ذلك .

اللون هو الرمز الرئيسي الواضح لتمييز الجسم بواسطة مظهره التركيبي .

والألوان تتكون على النحو التالي :

- ١ - ألوان طبيعية كما هي ألوان الطيور والإنسان والحيوان والنباتات والفواكه والسماء والنار والمياه... الخ .
- ٢ - ألوان المواد التي يصنعها ويهدبها الإنسان كالأنثا والنحوت والفخاريات والسجاد والصور واللوحات والزخارف وكل ما يصنع من آلات ومكائن وأدوات وزخاريات ذات ألوان تميزها عن بعضها نتيجة أشكالها وألوانها وأحجامها ونعومتها وخشونة غلافها الظاهري .
- ٣ - ألوان فنية محاكية لجميع مظاهر الطبيعة وملمسها كما نفعل في التصوير الزيتي والفخاريات والنحت والتجاريات... أو المعادن كل تلك تكون الوسيلة المعبرة عن النتائج الحاصل من جراء قيامنا بهذه الأعمال الفنية والواضح منها في فن العمارة . وكل مادة من هذه تصنع فتكتسب نعومة أو خشونة ولون في طاهر ملمسها التركيبي مضاف الشكل والمادة .

وتتغير ألوان المادة المرئية طبقاً لما يسلط عليها من قيم ضوئية عالية أو منخفضة إن كانت تلك القوة الضوئية طبيعية آتية من الشمس أو من مصادر صناعية أو كهربائية هي التي تحدد درجة التشبع الضوئي وإمكانه الذي يساعدنا في كثير من أغراض الفنية . إن درجات عكس اللون الضوئي عن غلاف المادة أمر كبير الأهمية بالنسبة للإدراك البصري وذوق الإنسان إذ يحدد مدى تقبل المشاهد بالتحويل على الوظيفة اللونية التي يقوم بها الملمس التركيبي . تضفي أساساً جمالياً على المادة أو الحياة ولا يخفي كم من الأحجار الكريمة وقطع الأنثا الملوثة التي تشتهر بجمال ألوانها وتركيبها الظاهري لعب دوراً في حياة الناس .

والصفة الجمالية للمرأة عند الأغريق والعرب والفرنجية يعتمد على صفاء ونقاء بشرة المرأة وحسن تركيب جسمها واتساق نسبة وليونة عضلاتها . هذه الصفة وغيرها للأجسام الحية هي أساس أولي للصفة الطبيعية في الإنسان فاللون عامل رئيسي من عوامل الإدراك الجمالية في كل المخلوقات وكذلك الإنسان وكل لا يخفي النسب وحسن البناء وقلة العيوب في التركيب والحركة أمر مستوجب الصفات الجمالية وهذه الصلة الوثيقة بالإنشاء الخارجي الناتج عن صفاء وتركيب وساء الألوان والنسب وسلامة الحياة في بناء الجسم الحي . وعليه (قيمة) الضوء اللوني له الأهمية الأساسية في إضفاء الجمال والحياة على الجسم الذي أماننا وحاصة إذا كان حسن التكوين) .

ج - أبعاد الملمس المنظورية والتكوينية

للمجسمات أبعاد مؤلفة من طول وعرض وارتفاع وفي بعض الأحيان مجسمات بسيطة السطوح كالهندسية أو معقدة كالأجسام الحية والنباتات ولكن يوجد كذلك مجسمات ترسم على سطوح مستوية كما في لوحات

التصوير وهي عملية خاضعة على غالب لرسم (الأجسام مهما كان نوعها) لعامل المنظور وخواصه . وعليه فانجسيمات ذات المنس تخضع لأمرين أساسيين الأبعاد الملونة والمنظور وهذا المنس له مقوماته في التكوين من حثونة ونعومة وليونة وصلابة أو شفافية وهذه الحالة هي التي تجعلنا نحس ونرى المواد المجسمة فيما ملمسها أو نراها ونحس بها عن طريق الرؤية إذا كانت ذات رسم على سطح ذو بعدين أما المجسيمات ذات الأبعاد الثلاثة على اختلافها لها اليد الطولى في التقبل النظري والشعور بوجودها عن طريق المنس والرؤية معاً .

والمجسيمات لها أبعاد ومنظور كما نشاهد ذلك جداراً مكوناً من طابوق أصغر طولوه ٣٠ متراً يُسجج حديفة دار سيقع حتماً تحت طائلة المنظور وكيفية المعالجة في رسمه من الناحية العملية وكذلك شبائيك الزجاج ولستائر والسجاجيد والاختشاب كل هذه المجسيمات ذات قوانين في اللون والضوء والرؤية والبعد ، وإن يكون لنا المعرفة كقوانين في كيفية أصول رسمها حتى نشعر بكل مادة حسب تكوينها الطبيعي مثل القماش والأغطية والخنود والورق كلها مواد لينة ولكن لكل منها خاصية تميزها عن الأخرى يجب معرفة معالجتها .

ومعالجة رسم الملص يستوجب أن نهضم عملية رسمه أو تكوينه اعتياداً على المادة أو الآلة أو الوسيلة التي ساعدنا على تكوينه بواسطة آلة كالفرشاة ومادة كالزيت أو الألوان المائية والباستيل وقلم الرصاص . وهكذا نعالج العملية لغرض البناء التكويني وبخصائص كل مادة حسب عطائها .

د - مادة تكوين الملص فياً

المواد التي نستخدم كمخامات لتكوين أي منس بصاهي الطبيعة والحياة والجماد تعتمد على إحامات المستعملة كتكنولوجيا في الفنون التشكيلية .

١ - في العمارة : يستعمل الطابوق والجص والسمنت والأصباغ للحدان والزجاج والالومنيوم والخشب واللباد والسجاد لغرف وكل مستلزمات التزيين الكهربائي بالاضافة . والمرمر بأنواعه والحديد الصلب والمسامير والغراء وادواتها كل تلك تساعد على خلق تركيب ملصقي مختلف المظهر كقشرة خارجية وكذلك يستعمل الفسيفساء والقاشاني والفخار للمساحد والمعاد وكل ما ابتكره الانسان لهذا الفن بمساعدة الطاقمة الميكانيكية الحديثة التي تعتمد عليها في بناء هذا التكوين .

٢ - النحت : أدواته معروفة ومواده مثل الطين والجص والمرمر والبرونز كمادة للنصب ولإخراج القائل بغطائها الخميل وكذلك جميع مواد الصلبة تستعمل لهذا الغرض كالخشب والمواد المعدنية على اختلافها وحتى الزجاج والفخاريات تكون مواداً صالحة لنحت وملصه باختلاف مكوناته .

٣ - الرسم : حتى نرسم نحتاج إلى سطح ذو بعدين كالورق أو الكارتون الخاص بالرسم أو القماش لنصوير الزيتي وكذلك الألوان المائية والباستيل والفرش المتنوعة وألوان البوستر وأحبر على اختلاف أنواعه ومنه الصيني وأقلام الرصاص وأقلام الملونة ومود الكولاج اللاصقة المختلفة لإخراج ملصق حشن على سطح ناعم وكذلك استخدم السكين والزيت تعويضاً عن الفرشاة مع مواد مختلفة خشنة من مواد ونشارة وغراء واللوان تلتصق على القماش وحتى بعض المواد المعدنية والاختشاب ... الخ . كما هي في المذاهب التصويرية المعاصرة**.

٤ - التصميم والزخرفة يتكونان من ألوان متقاربة من ورق وأحبار ملونة وصمغ وأقلام وأدواتها للتصميم أما الزخرفة فلها نفس مواد الرسم . أما رسم الأقمشة وملابسها وموادها البوستر بأنواعه مع فرش ومواد وورقه ... الخ .

٥ - الفخار : عمل يشبه السحت إلى حد كبير ويحتوي تقريباً نفس المستلزمات أما تزيينه اللوني لاخراج غطاءه النهائي فيحتاج إلى الفرن كهربائية لفحره ويبرد حرات حرارة عالية أو في بعض الحالات تستعمل أفراناً بدائية تدقى بالنين .

والألوان مركبات كيميائية خاصة بالتزجيج الفخاري . والأدوات الكهربائية الصاعطة والراشة مع الدواليب الدوارة ذات دخل كبير في صياغة الفخاريات المحسنة ذات الأبعاد الثلاثة وكذلك للأفران الكبيرة الأوتوماتيكية ذات الحرارة العالية كلها تساعد على تكوين فخاريات جيدة ذات ملمس جميل متنوع وهي تساعد على تكوين جداريات مزججة بمساحات كبيرة حيث لا تفقد شيئاً من جمالها .

إن الملاحظة الدقيقة لخصائص كل جسم حتى أو مادة جامدة وتمييزها عن بعضها تجعل عندما قوة الملاحظة لتفسير وتمييز الأجسام وكلما أعمقنا في حفظ ونقل الخصائص فنياً وبشكل مناسب يتفق مع موضوعنا كلما علمتنا هذه الحالة دراسة الشكل لكل كائن على وجه البسيطة . (شكل ٢١)

هـ - طبيعة تكوينه جماداً وحياة

إن لكل جسم حي طبيعة ومنايع مميزان لمنسجه وإذا دققنا هذه الأجسام لوجدنا لها خصائص تركيبية وشكلية ومظهرية وكلما تقاربت الأجسام هذه في العمر والفصيلة والسن وفصليتها وسنها كانت الفوارق قليلة ومتقاربة وكلما ابتعدت في العمر والبيئة كانت واضحة الملمس في حالة الرؤية والملمس معاً .

وكذلك المواد الجامدة ، ولا يمكن لحجر أن تشبه أختها اطلاقاً ولو دققنا في تكوينها لوجدنا ذلك حقيقة طبيعية واضحة وكذلك الأخ لا يمكن أن ينسخ أخيه إلا في حالة التوأمن وحتى في هذه الحالة لا بد من وجود الفوارق ولو في الطول في بعض الأحيان .

وتصنف المواد نسبة إلى خصائصها ولكن مهما كانت هذه الخصائص متشابهة لا بد من فوارق تميزها (إنها خصائص الملمس التركيبي) ويجب أن نتوخى الدقة إذا رسمنا الطبيعة على اختلاف مظاهرها لمعرفة الخصائص اللونية والنسب والأبعاد والحركة والليونة واللذانة والنعمية والشفافية والقسوة والصلابة والخشونة . كما القوة والشعور بها أمر أساسي في تمييز الملمس التركيبي لعنصر الجسم أختي أو المادة الجامدة وكل تلك تعطي لنا الصلابة في صياغة المواد المراد نقلها عن الطبيعة فنياً أو محاكاتها .. وهنا يدخل عامل الضوء وزاويته ودرجة قوته وماتعكسه المواد التي أمامنا من قوة في القيمة المشبعة وكسمة واضحة .

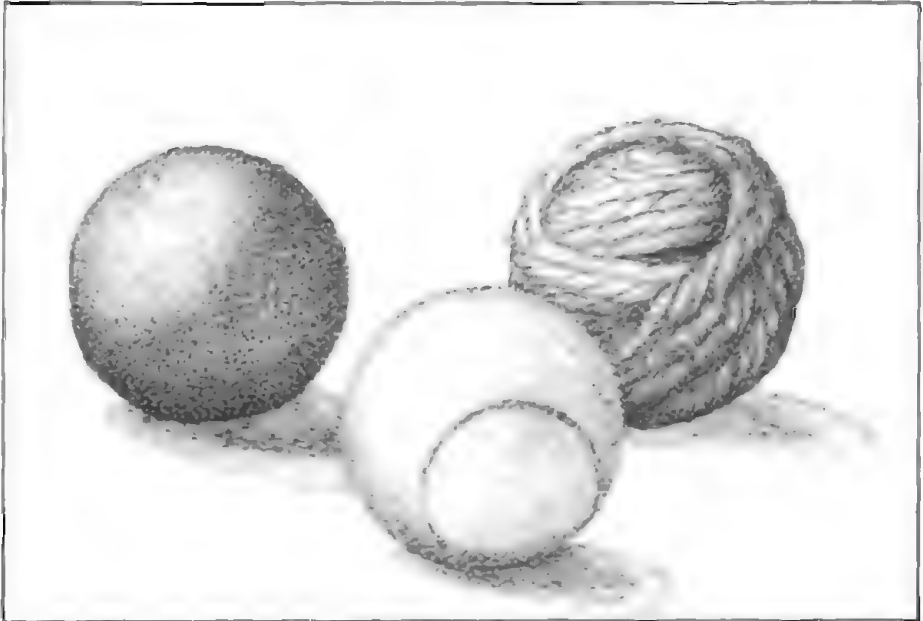
و - حركة الملمس ولباته

والصخر ثابت المعالم التركيبية بينما القماش متحرك التركيب ومن الممكن بسهولة تغييره والماء كذلك ولكن الاناء الذي بوضع فيه ثابت التركيب وكل الجمادات تحتوي على هذه الصفات المزوجة أما الإنسان والحيوانات فهما الصنفان الرئيسيان اللذان يحملان صفات مزوجة في آن واحد وهي الحركة والثبات معاً دون وسائل خارجية تؤثر فيهما بينما الجمادات تتحرك بنقل خارجي يؤثر بها .



Structural texture in perspective

٢١ ثلاثة أشكال مشابهة في ملمس تركيبي مختلف



similar forms in different texture

وحين رسم هذه الظواهر لاعطائها الصفات المطابقة نستوجب دراسات مستفيضة مساعدة لتصل الى العرض النهائي من الملمس المشابه وهذه الصفات الرئيسية في الاجسام ذات دراسة للنسب والمنظور والضوء والنبون والجو وتشريحها اشكولي وعلاقات بعضها البعض حتى تصل الى الهداف لاطهار الملمس التركيبي .
والصفات المتحركة للملمس ينبغي دراسة النسب بينا الصفات الثابتة ظاهرها الهندسة مضافا اليها المقاييس والرواي والثقل والشد ... الخ بشكل تقريبي او علمي دقيق كما في الهندسة المعمارية .

إذا أردنا أن نلبس مدخل دار بالفرش (الكاشي) استوجب معرفة مساحة المدخل ثم مساحة كل كاشية حتى نعرف العدد المناسب ؛ ثم يجب ان نعرف انظهر التركيبي للكاشية الواحدة من لون وزخرفة ، والمادة المصنوعة منها ومدى قوتها وادامتها ... الخ . كل تلك نستوجب هذه العملية فكيف يبقي أجزاء البناء او العمارة ؟ .
هندسة العمارة يستوجب معرفة نكيكية مضافاً إلى ما تقدم مع شروح أخرى جغرافية واقتصادية حتى تؤدي العمارة عملها ووظيفتها

والفنان النحات أو الرسام يستلزم معرفة الصفات الثابتة والمتحركة للحياة والطبيعة وتشريحها وحركتها مضافاً إلى ما تقدم شرحه في هذا الفصل لغرض الممارسة الطويلة للسيطرة على نكيك الرسم والتصوير بالألوان حتى يؤدي معرفة عملية واضحة لاسخراج معالم الملمس التركيبي كما يتطلب منه ذلك ابداعياً .

ز - علاقة الملمس بالمحيط الخارجي

للبيئة تأثير كبير على مظهر الغلاف الخارجي مهما كان نوعه ويتوقف مظهره على الضوء الساقط على الجسم من جهة والضوء العاكس من المحيط به من جهة ثانية وطبيعة الجسم تقدر كثيراً من مظهره فإن كان سطحه حشناً أو ناعماً أو شفافاً فإنها تعكس المحيط وضوئه كما في المرايا وال الزجاج وكل الأجسام الشفافة والجسم الشفاف يأخذ ويعكس ضوء المحيط به إن كان بلورياً عاكساً كما في المرايا والجو المحيط يظهر على سطح المرأة ويعطينا مظهر متغيراً كلما عبرنا مركز المرأة وكذلك الزهرية المنحورة والمعادن المصقولة تكون عاكسة كمرآة للضوء والبيئة المحيطة حولها .

والملمس هو الجزء الرئيسي الوحيد الذي يلامس الهواء أو البيئة وهو يتأثر بكل ظواهر البيئة وقيمها ومنها ينعكس على الغلاف هذا ثم يرجعه إلى المشاهد فنعطي المرأى المطلوب وكلما كان الملمس مناسباً وجميلاً تحسسته العين ورغبت به وإن كان عديم هذه الصفات فإنما أن يهذب فيصبح جميلاً كما نفعل بالخشب مثلاً حين نهدبه في صناعة الأثاث والأبواب وغيرها . أو حين نرسم الأجسام متأثرين بتبنيها لاعطائها الصفات الطبيعية نربطها ربطاً محكمًا مع الأجسام أو البيئة التي حواها حتى تبرز بشكل متناسك منسجم غير مائز مع تميزها في موقعها .

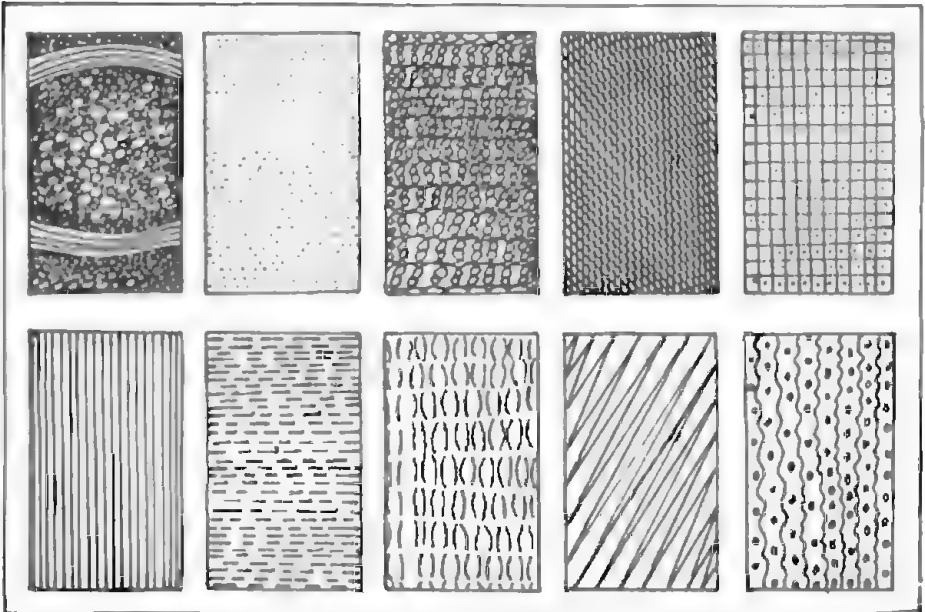
ح - تطبيقه الملمسي الفني ومحاكاته

الملمس الخارجي في مجمل الطبيعة ذو صفات متغيرة عن بعضة البعض فمثلاً ملمس الغيوم المتحركة يتميز بصفتها فضية فاتحة على الغالب عاكسة ماصة للضوء والألوان وكذلك الماء في كثير من الأحيان يعطي صفات المرأة والنعكس الضوئي . والأشجار صفاتها مضمورية بالألوان ومنها القريب والبعيد أما المدن والأشخاص والسيارات والمواشي والحيوانات إن كانت مفردة أو مختمة لها صفات ملمسية تختلف عن بعضها مما يشعرنا عند

شكل (٢٢) الممس (تكوين ملمسي حر من الحظ بدرجات ضوئية متفاوتة)



٢) ملمس هندسي متنوع أنماط مختلف التركيب Geometric Texture



رؤية العمل التصويري أنها طبيعية المظهر ولذا تساعد على حل رموز الموضوع المراد رسمه وتصويره بالألوان .
والعمارة حين بنائها يجب أن يراعى فيها البيئة من مناخ وجو وحدائق وأشجار وساحات وملاعب
ونافورات وشوارع مبلطة ... الخ . كل تلك علاقات بيئية تنبئ بحسن الصفات التي حملت المعمار أن يبني
ها لغرض وظيفي وجمالي .

ط _ التكوين الفني والصناعي المصعلق بحياة الإنسان وتطويره

الشكل (٢١) النموذج (٢) خير نموذج يدلنا على تطبيق ورسم الملمس لحاكاة الطبيعة الأصلية ونجد ثلاث
أشكال كروية متشابهة جداً في الحياة الرئيسية .

فكرة التنس كروية والبرتقالة كذلك وكبابة الحبال كذلك ولكن لكل منها ملمس خارجي يدل عليها
ورسمنا هذه الصفات الثلاثة لاعطاء الفوارق التطبيقية عملياً وإحياء صفات الملمس الأساسية من خشونة وصقل
وغطاء مكسو بالشعر .

البرتقالة ملمسها شبه لماعه معطاه بحبيبات طامسه في جلدها تميزها عن غيرها من الأثمار وكذلك لونها
البرتقالي المعروف وهنا تقصدنا حذف الألوان للاعتماد على رسم الملمس بدرجات لونية رمادية لغرض التأكيد
على هذا التمييز الذي يفترق إلى اللون وذلك لوضوحه التعبيري .

وكرة التنس الوبرية الملمس نفذناها بطريقة مزاوية رسمها بالخبر الصيني لسيطر على إبراز ملمسها الوبري
القريب من الفون السكري ونحس بلونها ضمنياً دون وجود لون حقيقي كما حصل في البرتقالة .

أما كبابة الحبال وهي واضحة بملمسها الخشن هي نموذج للشكل المعقد الذي له تركيب خاص يعتمد
أساساً على أصول برم الحبال ومادة المصنوعة منها وقد أبرزنا هذا الملمس ودرجته اللونية دون تلوين العمل
وذلك تأكيداً وبالأحاساس اللوني الناتج عن رسم تركيبه وضوئي .

إن عملية دراسة الملمس ورسمه وتلوينه تحتاج إلى صبر طويل ودراسة تشريحية منقولة عن النموذج الطبيعي
وكذلك تحتاج إلى دراسة ضوئية ولونية ومعرفة أصول الحركة للجسم ونسبه وبنائه . كل تلك عوامل تساعدنا
على إظهار معالنه كما يجب أن يكون متمرسين في معرفة أصول استعمال المواد التي بين يدينا وكيفية معالجة هذه
العناصر بنباقة وجمالية خلاصة تأسر المشاهدين .

المبحث الثاني

اللون والملبس علامة قارقة للأجسام

- ١ - تكوين الملمس الفني والصناعي المتعلق بحياة الانسان وتطويره .
- ٢ - مواد الخام .
- ٣ - الملمس والنسج .

١ - تكوين الملمس الفني والصناعي المتعلق بحياة الانسان وتطويره

يرجع الاختلاف الطبيعي للملمس إلى طبيعة تكوين المادة . مثلاً ساق الشجرة ولحائها خشن وتمتص الضوء وهي (مطفية) غير لماعة Matt وتمتص الضوء في هذه الحالة Absorption وربما السطح الخشن يمتص الضوء ويعكسه بأسلوب خاص مع طبقة تكوين المادة وهكذا المرمر حين استخراجه من مقالعه يكون خشناً مصفراً نظراً لامتصاص الضوء ولا يمكنه عاكسة قبل صقله .

وكثير من المواد والخامات يجدها في الطبيعة وحالتها مقاربة أو بعيدة عن الهدف ولا يمكن استعمالها فنياً وصناعياً .

نحن ندرك ان الخشب مادة نافعة للانسان المتحضر وكذلك الصوان الخشن الصلد والمرمر والخديد والمعادن والسلكون (مادة الزجاج) وغيرها . ولملمسها الطبيعي يختلف عما نبتغيه فنياً فنعهد الأمر بـ 'التحار' 'تقطع الخشب' ونعذيبه وصقله ودهنه وبذلك يكون قد حولنا ملمسه من حالة إلى حالة أي من ملمس غير نافع إلى ملمس نافع وكذلك الزجاج نحوله بواسطة الصقل فيلمع ويصبح بلورياً يمكن الاستعانة منه في كثير من منافع العمارة ويمكن تحويل السلكاك (الزجاج البلوري) إلى زجاج بواسطة الأفراش ذات درجات حرارة عالية ليتحول إلى بلور نافع يختلف أشكاله وألوانه الجميلة الشفافه .

ونقوم بفخر الطين في عملية - السيراميك - الفخار فنحول الطين في هذه الحالة بواسطة الحرارة العالية داخل الأفران إلى مادة خرفية جديدة Terra cotta مضخورة ومن ثم نرجمها بألوان كيميائية وندخلها الأفران الكهربائية وبعد مرور ساعات معينة نخرج بمثلها اللونية القشبية الثابتة حيث تعيش مدة طويلة .

وبغیرها كثير في هذه الحالة تغير المواد الخام من ملمس طبيعي معين إلى ملمس جديد معين يتفق مع أغراضنا وأهدافنا فنياً وصناعياً وفي هذه الحالة تغير صفة الملمس من حالة إلى حالة أخرى وهدف معين . ويمكن أن تغير طبيعة وثبات هذا الملمس بتغير الطين البدن المزج إلى مادة صلبة وهشة في آن واحد ذات صفات تختلف تماماً عما كانت عليه مادته الخام مثل طين النحت الذي نحت به القناتل وحين نغير من لدانه نقوم بعملية صبه بمادة أخرى كالحبيس الأبيض أو البرونز المعدني . فنكون في هذه الحالة قد غيّرنا من قابلية المادة المزجة الفنية الطينية إلى مواد صلبة مثل صب القناتل الجبسية أو صب القناتل البرونزية الانلامية . إذن فلما بعملية تغير جبرى مطورين المواد من مواد لينة غير دائمة إلى مواد أو معادن دائمة بواسطة عمليات فنية معقدة وحرارية وبذلك نكون قد غيّرنا الملمس الصري إلى ملمس صلب مطورين العمل الفني من مادة قليلة لإدامته إلى مادة كبيرة الإدامة محافظون على الملمس الأساسي كمظهر للتشاكل وبذلك نستفيد من صلابة المادة لزمن أطول ونكون قد

طورنا عننا من حالة إلى حالة للعائدة الحضارية فنياً وصناعياً . وبمحصل هذا في الهندسة المعمارية إذ نستخدمه جميع المواد والخامات المعروفة لدينا ونذهب في تهذيبها وبائها حسب المواصفات التي وضعت في الخرائط ونحصل على عمارات وأبنية ذات صفات مرتبطة بالأص من جهة وتعطينا نتائج معمارية وتركيب ملمسية مختلفة . فنكون في هذه الحالة قد حولنا المادة الخام من صفة عاطنة إلى صفة نافعة متعلونة مع الخامات الأخرى لأخراج مظهر ومنسجم جمالي ذو وظيفة نافعة متطورة لحياة الإنسان في مجتمع متحضر بنائي .

ونأتي إلى عملية تحويل الأصباغ المختلفة وموادها إلى لوحات زيتية ذات قيم فنية عالية . ويكون قد حولنا مواداً زيتية لرجة أو رطبة (الألوان المائية) أو الأقلام أو الاحمار إلى أعمال فنية ذات منسجم مدرك بالطر لقيم هبة ثابتة . وبأسلوب مرئي جديد يختلف عما كانت عليه هذه الأشياء من مواد خام . وعندنا هنا تحويل وتحويل وتحويل وتطوير المواد الخام ذات الملمس المعين إلى مواد فنية جمالية وذات صفات ملمسية تختلف عما كانت عليه سابقاً كمواد خام .

يتصل في تحويل القطع إلى قماش والحجر والصوف والوبر وجميع أنواع النباتات يمكن تحويلها إلى مواد نافعة ومتطورة وكذلك المعادن مثل الفضة والحديد والذهب والنحاس ... وتحويلها إلى حلي وسبارات وقاطرات وطائرات وسكك حديد وعمارات .

هنا نحن نقوم بتحويل المادة تركيباً ومظهراً من حالة غير نافعة الاستعمال إلى حالة نافعة الاستعمال نحترى على أهداف وظيفية وجمالية ونفعية في آن واحد وذات لون ومنسجم معيار قد كانت عليه المواد الخام وتحويلها إلى فائدة وظيفية .

٢ - مواد الخام

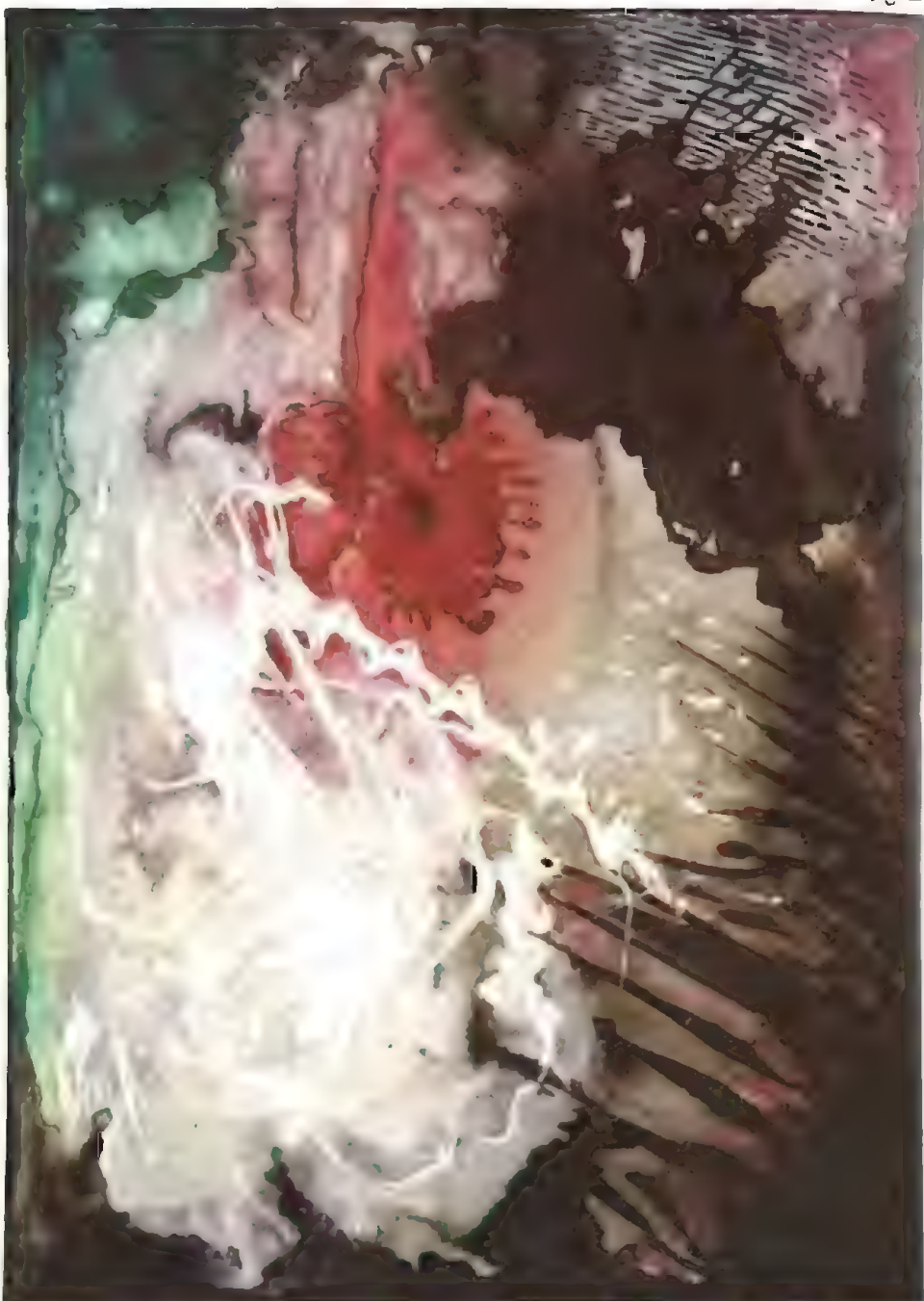
مواد الخام وكيفية معالجتها فنياً لأغراض التشكيل البنيائي في العمارة ، الرسم ، النحت ، الخزف ، التصميم والزخرفة ... الخ .

المصادر الرئيسية للإلهام بالملمس الفني :

نبين أن الصيغة هي المنجم الذي لا ينضب ومن خلالها نستمع حاجاتنا أبتداءً من الصخرة الكبيرة إلى ما نراه تحت مجهر المكروميكوب من طفيليات ومتحجرات وعضويات وفطريات وحيوانات مجهرية ومكروبية ... والسابع هذه زودت الإنسان بمخامات لاستخدامها في عالم الفنون على اختلاف تشكيلاتها . وكل المظاهر الملمسية في الطبيعة مصدر إلهام للفنان لاستخدام خاماتها وألوانها الجميلة : فمثلاً يرهينا ويهرنا منظر الحية وجلدها المزركش . ولكن الطلاوس والديك الحدي والحمام الزاجل والمدحاج المتعدد الألوان وعرائ النيرة كل نندك تبهرنا بمنظرها لما لها من لفة وجمالية نعشقها وهي جزء من حياتنا ذات صفة وثقى لنفسية بنا وكذلك أصناف الأسماك الملونة والقواقع البحرية والوبر وفراء الحيوانات الجميلة التي يستخدمها الإنسان للألبسة الدافئة .

وسواحل البحار وجمال الرمال والميه الزرقاء والجبال الثلجية الشاهقة ودفء الصحراء وخيامها وتخييلها والأنهار والبساتين كلها توحى لنا بأحمال الاحاذ .

وما يصنعه الإنسان بيشكر أهدأ من الملمس . وكما بينا سابقاً حول المواد الخام في أمرين رئيسيين وهما تحويل الحياة والملمس من حالة إلى حالة ثانية . بحيث الحالة الجديدة تختلف عن القديمة إما حرناً أو كلباً وكذلك كساً وكعباً .



الليف
الليف ملين مصري ولوبي علفوي على حربة ارضية مع طمس حشش في افسره الأبيض وفسري في الاجراء

وبينما ما للعمارة من أبعاد في تطوير أيقاة form العامة والملمس وذات دراسات علمية قديمة وحديثة في ذلك وها صناعة عالية التطوير ولها مدارسها الخاصة وتسمى هذه العملية مع البحث في تطوير أيقاة والملمس الأبعاد الثلاثة - Three dimensional forms and textures .

إن الاعتناء بالحجارة والطابوق والسمنت والأخشاب والحديد والبرجاس والدلائن والمرمر ... الخ لها وسائلها العلمية الدقيقة وصناعة تطبيقها الفني .

أما الملمس ذو البعدين كما في الرسم الزيتي أو المائي أو الفسائيق الزرقية على اللوح المسطح كل تلك لها وسائلها وأدائها وعنايتها . ولها كذلك موادها .

وفي الرسم على اختلاف أنواعه سنعلم :

١ - نوري يختلف الملمس والخشونة والنعومة منه ما يصلح للرسم عليه بالخبر وأنوعه ومنه ما يصلح للرسم عليه بالفحم اخشي fusin ومنه ما يصلح للألوان المائية والأقلام الملونة والباستيل والتخطيط القلمي على اختلاف أنواعه وأهم الورق الذي نستعمله لهذه الأغراض :

آ - ورق فابريانو مختلف الدرجات Fabriano ويصنع في إيطاليا وفرنسا وأنكترها وكذلك ورق "كاردرج" وغيره كثير .

٢ - القماش الزيتي له تحضير خاص وخشونته وبعومته تختلف باختلاف رغبة الفنان وسلوبه العملي ويعر له فصلاً كاملاً في علم التكنولوجيا التصويرية .

وفي العادة تحضير سطحه اللوني من الأبيض أو أي لون فاتح وقسم من الفنانين يُحضّرهُ بنون غامق ثم يرسم عليه بالألوان ومساحاته تبقى حسب الطلب

٣ - الألوان الزيتية معروفة ولها شركات خاصة وذات تكتيك فني خاص يدرس تطبيقاً في المعاهد وأكاديميات العالم .

والألوان المائية لها فرشها الناعمة (من نوع سبيل) خاصة بها ويعمل عليها كثيراً في المدارس الابتدائية والثانوية والمعاهد الفنية والألوان المائية يستعملها كثير من الفنانين يرغب بها لسرعة جفافها وصغر الورق الذي تمارس عليه .

٤ - الأقلام اللونية متعددة ومعروفة وكذلك أقلام الرصاص وتقسّم إلى نوعين :

آ - أقلام للتخطيط الهندسي مؤشرة بحرف (H) ومضاعفاته وكذا أرتفعت المضاعفات خف تأثيره اللوني وحينما يصل حرف القلم (H6) يكون خفيفاً وحاداً جداً ويسمى (Hard) .

ب - أقلام التخطيط الفني وعقد عليها حرف (B) ومضاعفاته ويصلح هذا النوع للرسم الحر Free hand drawing والتخطيط للرسم الفني ذو درجات ضوئية ولمس واضح ومتعدد الدرجات مثل (B8) (B6) (B4) (B2) (B1) وهذا القلم يعمل محل المحم في بعض الأحيان لزياده المتعدده .

أما أقلام الباستيل على نوعين دهنية وجسيمة هشة ولها أعراضها المناسبة للتخطيط بما يشابه الأقلام الملونة وتغلاً مساحات أوسع .

٥ - السوائل المثبتة : منها ما يسمى Fixative يحضر خاص من الكحول مع المسكني بطرق معروفة وثبت

جميع المواد لينة على الورق وبطيء ادمتها . ويمكن استخدام مواد أخرى إذا فقد من السوق مثل مادة الجليب الطازج الخفف بالماء .

كل ما ذكرنا عن هذه المواد وما يتناهبها يمكن أن تساعد على الإنتاج الفني تصويرياً وزيئياً ام فحماً وقلمياً ... وهذا يساعدنا على تفهم الاختيار للمواد المناسبة وتساعد مساعدة كبيرة على إخراج الملمس بشكل مدروس يساعد على حسن الرؤية الجميلة .

٦ - النحت ومواد : إن النحت ومواده الخام وطبيعة مظهره الخارجي أي ملمسه ذو تأثير كبير علينا في تأدية عملية النضوج الفني ونحويل ملمس المادة الخام إلى ملمس فني ذو صفات تتفق مع نفسية الإنسان وقبورها بشكل منطقي . وهذه الخامات والادوات والازاميل الحديدية وأفران صب قوالب البرونز التي تسمى بالابضابة Foundaria وكذلك الأخشاب والحديد وكيفية صناعة الهياكل المعدنية والخشبية لاسكانها بالطين أو الجبس وأعطاء العملية النحتية التكاملي لاطهار الملمس التركيبي .

الخشب والجبس والطين والبرونز والحديد والشمع والحجارة والمرمر والقاشاني كلها مواد قابلة للنصاغة النحتية وكذلك الأدوات من ازاميل ومثاقب حديدية وشفرات وسكاكين وأواني غنفة وصناديق طين كلها تساعد على الإخراج النحتي في مشغل مناسب الفراغ .

هذه المواد تساعد على اضافة الحياة على أعمالنا النحتية لمختلف الوظائف المعمارية والفنية وتساعد على إحياء الأفكار وتجميعها فنياً بالأبعاد الثلاثة (الطول + العرض + الارتفاع) لاعطاء اياة المناسبة مظهراً فنياً ذو مضمون وله موضوع معين .

٧ - مواد التصميم والزخرفة : موادها لا تحثف عما يُستخدم من مواد في موضوع الرسم والتلوين ولكن حين تطبيقها فنياً بمواد وخامات ذات صفات قوية التركيب فالأمر يختلف تماماً .

التصاميم الزخرفية حينما تطبق على البسط والسجاد تحتاج إلى مواد وأصباغ لونية ثابتة تكسي فيها الغزول الصوفية والقطنية لكي تحاك وتنسج حسب مواصفات التصاميم وكذلك حينما نرّخرف الخشب وأنواعه وحينما نصمم الزخارف الخائطية من القاشاني والفسيسساء فموادها معلومة ولها صناعة خاصة تعتمد على العطاء الفني وقابلية هذه المواد للتعبير وكذلك زخرفة الأفمشة ونسيجها Textile وكصناعة نعم جميع مناطق العالم ومنها ما كان يدوباً بدائياً ومنها ما كان صناعياً متطوراً كل تلك ذات العلاقات والمواصفات التي يدرسها المختصون .

٨ - الخزف والفخاريات Terracotta and ceramics : صناعة الفخار وفنه أمران معلومان خلال الحضارات القديمة والمادة الأساسية لتحضير هذه الصناعة العالية الذوق هي الطين وله تصفية وعمليات تنظيف خاصة وحينما يكسي الطين بعد فخره بالألوان غر عملية الأكساء بألوان كيميائية تتحول صلبة وبراقة أو كابية بعد دخولها Bright or Matt في الأفران العالية الحرارة . وحين تنتهي العملية تبرز هذه المادة الجميلة التي نقول عنها في الأمثال العامة -حولنا التراب إلى ذهب- لمحسن صنعتها .

أما الأدوات التي تستعمل فمما أحواض الطين المصفى والمسابط الواسعة والدواليب الصناعية الكهربائية المساعدة والسكاكين وأدوات خاصة من الخشب والفرش الخاصة بالتلوين ودرجت الحرارة العالية بالأفران كلها عوامل مساعدة لصناعة الفخار .



الشكل (٢٤) يمثل مواقع ومجار بحري ملون مختلف الأشكال ذات ملمس ملون لماع (زجاجي مصقول) جميل (نُسِرُ به حين مشاهدته) وهذه الخاصية تجعلنا نفتش عنه وبفتنه لنزين به عرفنا للزيادة في الالاقة وكذلك صبيحة مرادفه تماماً ومشابهه للأعمال الفخارية وربما تأثر بها كثير من الفخارين عبر العصور ونسخوا ألوانها وهياكلها وبوروها بشكل أو آخر فكانت أعمالهم نماذج فنية رفيعة خالدة .

الشكل (٢٤) فيه ثلاثة محارات رئيسية الأولى ذات لون الأهره ochre المحمر مع البقع البيضاء والمجار الثاني الأبيض يحمل نفس الصفات ولهما نفس الشكل ولكن الملمس يختلف باللون وأسمها العلمي The coloured siphon* .

وأما المجار مخروطي لوسطي المِقع بالأزرق الفاتح له الاسم العلمي The flattened spire وهذه الفنة تكثر في الخليج العربي وخليج العقبة وسواحل المحيط الهندي .

أما تكوينها اشكلي فإنه يشبه البيضة والثاني على هيئة مخروطية وتبنى من قبل المخلوقات التي تعيش في داخلها والأمر العجيب في تركيبها لكل صنف منها متشابه البناء في الشكل والمِقع اللونية والفنحات التي ينفذ منها الحيوان إلى الخارج . فهل الغريزة مصدر هذا البناء الهندسي البسيط كما عند الانسان ؟ أم ماذا ؟ سؤال علمي محير .

٣ - الملمس واللون

كما بينا سابقاً ان صفة اللون ملازمة للملمس وذلك لسبب فيزيائي بسيط حيث كل مادة وجسم ونبات وحيوان وجو له لون . (ولا يوجد ظاهرة في الطبيعة دون لون اطلاقاً) والألوان هنا السمة الاختزالية أو الرمزية للملمس فمثلاً حينما نقول الخشب ، حالاً يتبادر إلى الذهن لون خاص قريب من الأهره الذهبية الغامقة . وحينما نقول ماء يتبادر إلى ذهننا لون أزرق فاتح رغم اننا نشره أبيض اللون أو بالأحرى الماء يتلون ملون البيئة أو الاناء الذي يحتويه أو حواليه . وحيث نقول يرتقالة (لونها برتقالي معروف) وهكذا . واللون رمز للملمس التركيبي للمادة وقد عرفناه بالممارسة منذ الطفولة . صنع الانسان مواد مشابهه للصبغة كما في حالة الفخاريات وألوانها الكيمائية وعناصر الزخرفة والسجاد المختلف والأقمشة الملونة التي يرغب الانسان لبسها وملوطة بأنواع مختلفة من النسيج المزخرف الملون بدرجات لونية تعد بمئات الألوان وتسمى علمياً The structure of coloured textile texture البناء التكويني اللوني للملمس القماشى* .

ولا يستغرب أن يكون اللون في الملمس ظاهرة ملحة ومؤثرة في حب الاستطلاع عند الانسان وانطلق يختبر الملمس بفمه ثم يتحول هذا الحب إلى الملمس والاحساس باليد عند الكبر وليس فقط تنمو حاسة الملمس اليدوي وربما حاسة القبلة عند الانسان لها مفعول آخر في تكوين رغائبه حيث تعبر عن الملمس وربما كان الملمس احساس بالجمال كما في شتى المظاهر .

ونعلم رؤية الانسان لانسان آخر يتوقف على عدة عوامل ، منها لونه ومظهره وأبعاده وحركته وحسن ملمسه (المون) يُغير حيناً حب الاستطلاع وربما الملمس باليد والتحسس وربما الحب بين فتى وفاتة يكون وليد الرؤية وهذه الرؤية تؤدي إلى العلاقات بين إثنين وتحليلها ووضح لدينا . والألوان لها تأثير على أعمال الفنانين

* Seadnells, by J. M. Cayton, P. 38, 34 . ان هذه محارات ألوانها كمفردات ووضعتها في انشاء حو بحري لقرينها للأذهان . لون الأهره كلمة عربية لها مرادف بالانكليزية ochre وتون لاوكر اصطلاح لوني يستعمله الفنانون غالب الأحيان وهو ما نسميه بلون الاصفر الداوكر أو الأهره

مثل روسكو المكسيكي ذو الأسلوب الهاديء في التكوين واللون ويختلف بتعبيره الفني في إظهار الملئس عن ماتيس الفرنسي ويختلف عنهما الفنان السريالي سلفادور دالي هؤلاء الشوهد الثلاثة لثلاث مدارس مختلفة فنياً نعطينا أسلوب التعبير اللوني والجمالي والحسي عن طبيعة تعبير الملئس النوني في الأعمال الفنية لأن اللون له مقومت حدليه جداً في تكوين العملية الفنية كأساس للملئس ومساعد للعوامل الأخرى .

إن اللون والملئس توأمان لا ينقسمان مثل الجسم والروح وكيان الأول مربوط بكيان الثاني . واللون هو الظاهرة الأساسية التي لا تنقسم نهائياً عن أي جسم واللون مرتبط بالملئس وأخذ من الروح إذ الروح تنقسم عن جسم الانسان بموته ولكن اللون مهما كان نوعه لا يتغير .

وعملية حصر اللون في الملئس فنياً تتوقف على العوامل التالية : أولاً ، طبيعة لون وبناء الملئس ثانياً ، ما يشعه من درجات ضوئية ملونه . ثالثاً ، كيفية رؤية هذه الألوان الملئسية بشكل يرضي رغائبنا النفسية والعاطفية . ورابعاً كيف نحقق هذه الظواهر عملياً بواسطة الفن الذي ننشجه تطبيقياً لعمل فني منجز . كل تلك تؤثر فنياً نحن الفنانين وكبشر مرهفي الحس وكذلك الناس الآخرين .

أما الامسن الاعتيادي يتأثر بهذه الألوان النالقدر الذي يتحسس قيمها ويتأثر بها عاطفياً .

حيث التأثير في الفن نعرف المظهر الجمالي وكيف له دخل كبير في هذا التحسس وقوله . فنن ان (أوب أرت) Op arts المعاصرة أغلب أعمال هذه المدرسة مهيجة للنظر والعين ثم الانسان وربما تؤثر على الأعصاب . ولو قارنا هذه المدرسة بالمدرسة التجريدية الإسلامية لوجدنا الفارق كبير بين العنف العصبي والتأمل الصوفي الجمالي في الفن الاسلامي ولكل منهما مظهره وسيطرته لقوى اللون الظاهر في تكوين الملئس لكل منهما .

إن مجمل الفنون العالمية المعاصرة الحديثة في سيطرة تكوينها الجمالي للرؤية يتفق مظهرها الملئسي في حرية كبيرة في اختيار الألوان دون القواعد الأكاديمية أو الكلاسيكية المعروفة في علم الفن بل لها حرية الفنان كذاتية مستقلة في إخراج أي عمل وشكل وملئس نتيجة يتفق مع ذوقه ورسالته الفنية دون الأخذ بنظر الانسان الآخر (حيث يقبله أو لا يقبله) . ومن هنا تنشأ البحوث الفردية المبتكرة لانشاء وارساء أعمال فنية بعيدة عن القواعد المألوفة ومبتكرة الى حد كبير وذوقية لونية خاصة وهذه الخصائص تعطينا مظهراً ابتكارياً إذا ما قيس بمقاييس الأعمال الفنية التقليدية .

اللون يخضع لقواعد الضوء ودرجات مختلفة من القيم والعلاقات وأسلوب وجوده في العمل الفني كسيطرة ظاهرة في الانتاج والتوزيع .

هذه القواعد الحرة تؤثر في أعمالنا المعاصرة وربما يقبله المشاهد أو يرفضه ذلك أمر آخر واللون له عمق إنساني ذو صلة واسعة بين الفنان الأصل والمشاهد المستوعب وجميع عناصر اللون التي ذكرناها في الباب الاون عن اللون لها المفعول الأساسي في تركيب الملئس .

سبق ونبينا طريقة التلوين وأساليبها المختلفة على اللوحة وكيفية الحصول على تكوين فني بألوان مختلفة البناء والاحساس النظري . ومنها :

١ - الألوان الموضوعية بنعومة ورقة بواسطة الفرشاة بحيث لاتنمو كثيراً عن سطح اللوحة وتسمى المتدرجة الاضاءة الشفافة .

٢ - الألوان الخشنة بالسكير أو العجيبة اللونية التقنية لظهور مسطحات على السطح الأصلي للوحة ومن المحتمل حصل للفن ظلال صبغية بارزة ذات الارتفاع الخفيف جداً .

٣ - المنصقات واسلوب بصقها وتلوينها على القماش واللوحة .

وتتكون المنصقات collages من الورق على القماش واستعمال الغزل متفرقة وأنواع النسيج وفي بعض الأحيان الكرتون الخفيف المصنع على سطح اللوحة أو القماش المحضر للرسم . المسمى (بالكانفاس) .

٤ - تركيب مواد ملونة شفافة لظهور شكل ذو ملمس معين . إما شفاف الرؤية أو ناعم أو خشن مقفول الضوء ... هذه القواعد التطبيقية يمكن استخدامها في الفاشاني والتقاريات وتعتمد على تكنيك خاص وكذلك يمكن إنتاجها فنياً في زين جدران العمائر من الداخل والخارج كما تفعل بالقباب والمنائر والأرصعة .

٥ - استخدام الأدوات المختلفة في التلوين والخروج عن الأدوات المألوفة مثل الفرشاة والفلم والسلاية واستخدام قطع صغيرة لكترونات وعلاف الشحاط والاسفنج الصناعي والعيان الخشبية المختلفة والأوراق تف بشك يمثل أفلاماً حنية مختلفة وكذلك كعبرة بعض الأوراق وطمسها في الألوان وبصمها على اللوحة المائية . وإذا اقتضى الحال بالأبهاج أو السباية أو الأصابع الأخرى كل تلك تعطينا مظهراً في الملئس غريب مبتكر غير مألف .

ولا يفوتنا أن نبين العلاقة بالملئس الملون والعاطفة الذاتية عند الانسان من علاقة ذات معنى تعبري ذو تأثير في الشعور الانساني الداخلي والخارجي عند الغير .

بمقدرة الفنان أن يثير فينا العواطف باظهاره مركز واضح لبعض الأشكال ذات السطوح اللونية المؤثرة فينا ولا نبالي إذ نقول "تلعب بعواطفنا دون أن نسيطر عليها بل هي التي تسيطر علينا" وواجب الفنان أن يعطي مظهراً للتأثير المرعوب في المشاهد .

وبعض الملئس الذي يلعب دوراً فعالاً في المشاهد حيث يراه ولاظهار بعض الأجسام أو الحيوانات أو حركاتها كرمز . وحيناً نقول أن فلاناً بلدع كالنعمان ماذا نقصد غير الرمز المؤذي ؟ في الأخلاق والتصرفات ليس إلا ؟ والملئس الملون يمكن أن يقوم بما يشابه رمزية هذه المعاني أو غيرها وذلك بالتأثير نفسياً على المشاهد . حين رسم وتلوين جندي مدرع بالحدوة والدرع خلال حروب قديمة . نرسم لقودج الجندي الصلب القوي الشجاع المقدم المحارب (أي خروج الشجاعة النفسية) لزياده انغور عند المشاهد وربما سيكون مثله كمنحارب يوماً ما !

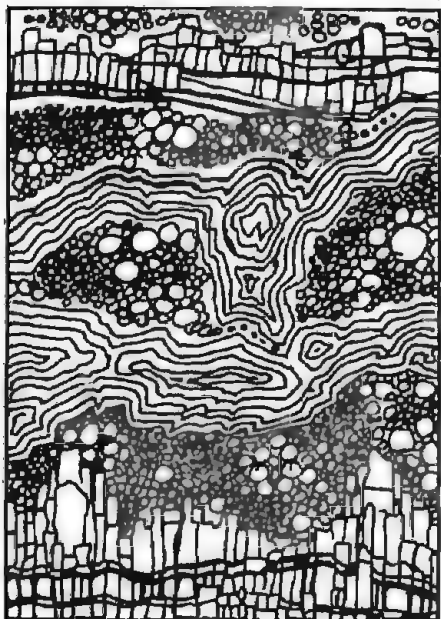
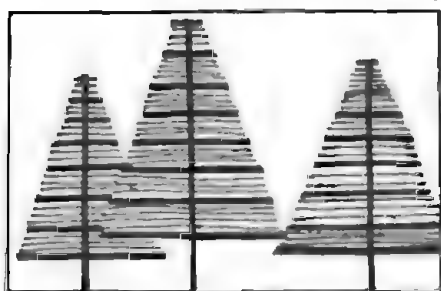
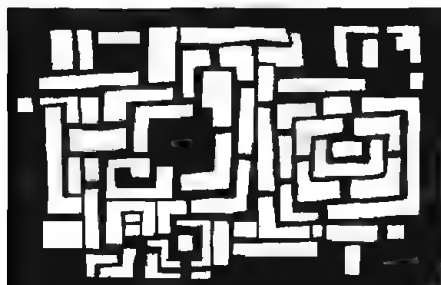
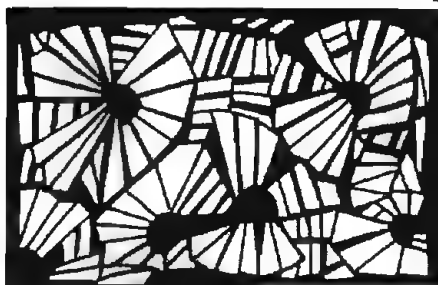
وحيث يرمز للعاشق باللون نقيه صارخة برفقة نقصد بها رمز الانارة بالنسبة للجنس المقابل والعكس بالعكس أي إنارة العاطفة عند الجنس الآخر بالملئس المنظور لونياً وشكلاً وذلك لتحريك العاطفة الكامنة في المقابل ومنها الحب والاستحسان والرشاقة واللياقة والذوق والجمال ... الخ . كل تلك وسائل تقودنا إلى العاطفة المتنوعة وقس عليها** .

شكل (٢٥)

أنواع الفسح المحسوس ١ - العمارة ٢ - البحت ٣ - الصخر ٤ - النبات والأشجار ٥ - الماء ٦ - السماء والغيوم .



لا هذا الشكلين في شكلين اثنين في جميع عناصر الفسح والأشجار (الرسم)

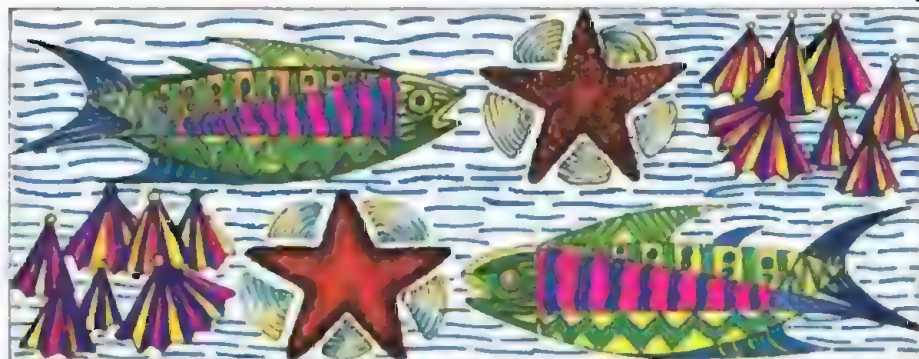


مدى زخرفي ينتمي إلى الطبيعة - يتراوح بين الشغلة والخط واللون وتكرانها وموازناتها ومظهرها

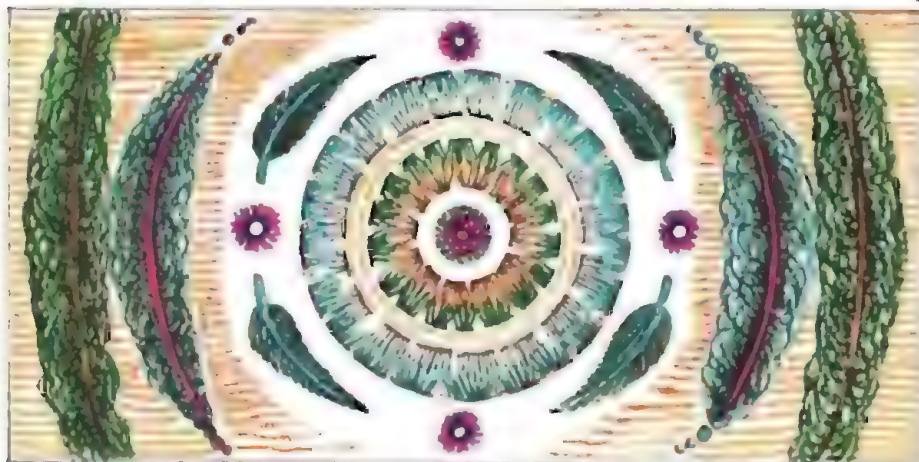
١



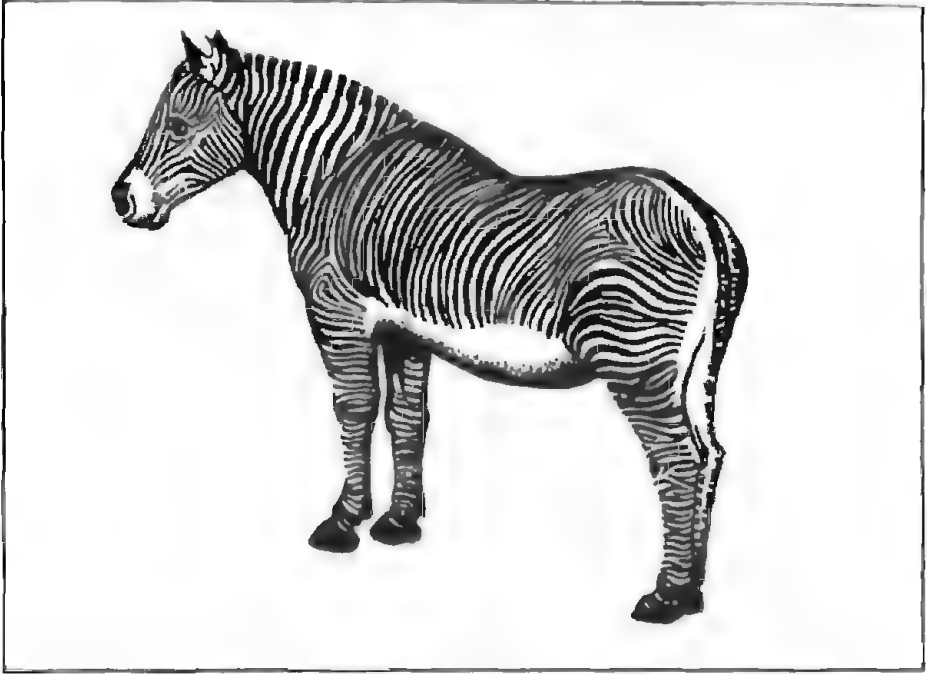
٢



٣



١ حمار الوحش طبيعة نادرة ذات ملمس تخطيطي وزعته الطبيعية لأعراض دفاعية



٢ الشجر كملس

٣ ورق الأشجار كحييات منسوبة لشكوبها



الشمس هو الرؤية والتطافة والحسوبة والضوء واللون والجسم والمادة والعطاء الخارجي للأشكال والحرك الضوئي للرؤية والرمز وهو الحياة المتحركة خارج نطاق حسمتنا والذي نراه ونلمسه ونحس به بواسطة حاسة الرؤية (العين) والشمس وبعض الأحيان بالتذاق وربما بواسطة السمع كما يحس العميان الحياة الخارجية بأسلوبهم الرمزي الذي يتقنون على فك رموزه بأنفسهم أي تكوين اصطلاحات ذاتية يعبرون بها عن مقاصدهم !.

المبحث الثالث

علاقة الملمس بالمرئيات

- ١ - علاقته بالمرئيات .
- ٢ - مدلولاته .
- ٣ - أهميته .

١ - علاقته بالمرئيات

الملمس (الغلاف الخارجي) مشكلته مشكلة اللون تماماً حيث جميع المرئيات ملونة وكذلك جميع الأحاسام ومظاهر الكون لها ملمس مهما كان نوعه والملمس يعد بالثلاثين لأنه يرتبط باللون من جهة وبالشكل والهيئة من جهة أخرى ولكل جسم مهما صغر ولو كان مجهرياً يحمل صفات ملمسية خاصة . وعملية الانتقاء والتنسيق بين عناصر الكون أمر مهم من جهة ، والانتقاء يعطي أهمية أخرى من حيث التشكيل الجمالي من جهة أخرى .

والإنسان بطبيعته مهندس جمالي النزعة ذو فطرة قابلة للتنسيق والتشويق وكلما ارتقى في سلم الحضارة كلما ازدادت خبرته الفردية والنبئية في تحضير الانتخاب الجمالي التي يصنعها ليحيط نفسه بما يجد فيه راحة المنفعة والاحساس الجمالي والذوقي وبالتالي إراحة الأعصاب (الراحة النفسية) .

ونجد تنسيق العلاقات بين المرئيات أمر من طبيعة الإنسان وتكوينه ويمكن أن ندرسه حينما نقوم بتطبيقه في الأعمال الفنية وسوف نرى أنواع الملمس وكيفية تكويناته بالنسبة للمرئيات الفنية المناسبة أو المعتادة وتصنفها حسب الآتي :

- ١ - الملمس الخشن
- ٢ - الملمس الناعم .
- ٣ - الملمس اللامع .
- ٤ - الملمس المشع ثوبياً .
- ٥ - الملمس الشفاف .
- ٦ - الملمس القابل لعكس القوة والقيم الضوئية .
- ٧ - الملمس وعلاقته بالشكل والهيئة .
- ٨ - حجم الملمس وتركيبه كعلاقة مع الحجم الأخرى
- ٩ - الملمس ذو السطح الخشب .
- ١٠ - الملمس الصلب .
- ١١ - الملمس اللدن .
- ١٢ - العجائن والليونة .

- ١٣ - الأقمشة وأنواعها .
- ١٤ - الأقمشة والسجاد المزخرف .
- ١٥ - أعطية العمارات والمساجد والكنائس وملابسها .
- ١٦ - ملمس النباتات والأشجار والأزهار والتفاوت شكلياً فيما بينها .
- ١٧ - ملمس الصخور والمياه والغيوم .
- ١٨ - الأحاسيس ملمس النور والضوء وعلاقته بالمظهر الخارجي للأشياء .
- ١٩ - مجموعة الصفات التي ذكرناها في ظواهر الأشياء تشكل تكويناً للهيئة form and texture in composition of nature

وتنظيم هذه الوجدات عملياً من قبل الفنان تعطي له الاختيار ليعرض ذوقه ومفهومه لظواهر الأشياء حين يطبق العمل الفني أي كان نوعه .

إن عملية تنظيم الملمس في الفن المعماري أمر بالغ الأهمية وكذلك في النحت والرسم والخزف . إذ التصميم لمظهر هذه القواعد يستند إلى خبرة طويلة الأمد ذات ذوق عالي متناسق وأصول في التوزيع بين المواد المختلفة ومظاهرها وذا أصول بين مراكز توزيعها وما تظهر من تضاد في الحشونة أو الخشونة والنعومة أو من ناحية اللون والانساق ومن ناحية القيمة الضوئية وما تعكس المادة من ضوء ساطع أو خافت أو كابت .

وسنبين أن الطبيعة أوجدت تفاوت عجيب في الملمس نميز من خلاله بعضاً البعض نتيجة ما تظهره الصفات لهذا الملمس . والملمس مرتبط باللون والضخامة والطول والحركة والصفات البنائية الأخرى ونميز زيد من الناس عن عمرو لهذا السبب وكان يحب شخصاً دون شخص آخر لظواهر خاصة وهي إحدى أسباب الحب الشديد . ومظهر السيدة الجميلة في ملابسها وقوامها ذات دخل كبير على ذوقها وجمالها وكذلك العمارة الجميلة نشأت لها نفس السبب مع أسباب أخرى متفاوتة والنوحة الزيتية لوجود عناصر مختلفة فيها تؤثر نفسياً فينا ونقبلها . لذا الملمس يؤثر فينا من الناحية العاطفية تأثيراً كبيراً .

ورب سائل يقول أن الشعوب الصفراء أو السوداء البعيدة عن رؤيانا لا يمكن تمييز بعض أفرادها عن بعض . والجواب بالنفي لأن الخصائص في المظهر سرعان ما تظهر لنا مقرونة بالأسماء فنتبينها بسرعة وحفظ عجيبيين . وخاصة المواد ومظهرها يلعب دوراً في توزيع أنواعها بين بعضها وبين الطبيعة . والمواد التي تستعمل لبناء في الصحراء ذات قابلية شكلية وبنائية تنفق معها . والرسم بالزيت ذو خصائص تتفق مع أغلبية الأعمال التي يرسمها رغم أننا نستعمل مواد مساعدة حديثة بنائية مدعمة بالألوان للاخراج الفني والملمس ذو صفات رغم صغر حجمه نغزه العين بين آلاف الأشياء التي حوالبه وربما تعطيه الصفة الجمالية المميزة مع الطابع الخاص الظاهر والمغلف له .

وأصناف الملمس ذات دخل في سرعة رؤياها كما يبا ذلك في الشكل (٢١) نموذج (١) حيث الرؤية واضحة ومقارنة بين الشجرة وحائها والخائط بطابوق والياب الخارجية بحديدتها المعشق والمزركش والحديقة ، كل تلك ظواهر بيئية للملمس تركيبي متباين واضح المعالم . وفي النموذج (٢) كرات ثلاثة واحدة حيوط وأخرى كرة تنس والثالثة برتقالة متشابهة الشكل متباينة الملمس . وأما الشكل (٢٣) واضح الرسم الملون ذو ملمس خشن وناعم متضارب في قيمته وتركيبه وضبابته وهذا النموذج يعطينا فكرة واضحة عن طبيعة تكوين ملمس بأسلوب الرسم الملون كعملية نافذة متكاملة .

٢ - مدلولاته

تغيير وظيفة غلاف الملئس من منطقة منتشة إلى غرض آخر هي إحدى الوسائل التي نجعلنا نغير نظام كثير من منشآت تلك الأجسام ونحولها لأغراض أخرى ، فمثلاً : محار البحر يتكون داخل البحر وقد غزا الإنسان مناطقه وبهره جماله فقسم منه أخذ ما بداخله من ثؤلؤ وقشرته الجميلة رفعها من البحر إلى داره واستعملها في غرفه لتزيئة وكان التحويل الوظيفي من الطبيعة إلى أغراض أخرى ها مدلول آخر . ولم يكتف الإنسان برفع اشجار من مكانه داخل البحر وكان بعيداً عنه لذا بدأ بالاستفادة من وحدات جمال ألوانه فقام برسمها على القماش وأوجد لها وحدات زخرفية مطابقة على مشائر الصالات والغرف وهو بذلك حول وظيفة المحار من طبيعة وجو معين إلى غاية جمالية في بيئة إنسانية يمكن الاستفادة حسياً منها الآلاف بل الملايين من الناس في تزيين مرافق حياتهم اليومية والمدلول التزييني decorative في هذه الحالة .

وعملية تحويل سيقان الأشجار إلى أثاث وبحوث خشبية وكراسي وأبواب كل تلك ذات مدلول جمالي ووظيفي في آن واحد كما أن في البناء لها نفس المدلول . وهذه العملية ذات دلالة وظيفية Function أما المدلول الحياتي فمعروف جداً إذا أقبل الينا شخص ما فراه طبعاً وتعرف بظواهره الشخصية وطابع وطبيعة تكوينه (الملئس الخارجي) . ولكن المدلول ليس لأنه شخص بل ذلك الشخص يحوي صفات معينة تمثل شخصيته ويمثل عالماً كبيراً له ميزاته وخلقه وثقافته وإمكانياته . كل هذه الدلائل تأتي من معرفتنا لشخص عن طريق معرفتنا لمظهره الخارجي .

٣ - أهميته

كما سبق شرحه وجدنا ما للملئس من أهمية واضحة في تكوين الحياة العامة والأعمال الفنية على اختلاف أنواعها ولولا ذلك لما استطعنا أن نعبّر عن الأشياء وإن نميز بعضها عن بعض أما في حالة التطبيق لها مدلول واضح العلاقة بين الشكل والمضمون وكما قلنا في مدلول شخص معين كذلك في علاقة الشكل (الملئس) المظهر مع المضمون في تحريك معنى العملية الفنية والوصول بها إلى هدف يقرأ من قبل المشاهد . أو هدف يحس به إن كان مقصوداً على الموضوع أو مطلقاً كما في عالم التجريد أو بين كما في عالم السريالية .

المبحث الرابع

إستعمالات الملمس وصفاته

الوصف التطبيقي وتصنيفه .

الوصف التطبيقي وتصنيفه

سنقسم الفنون التشكيلية إلى ستة فنون رئيسية متصلة فيما بينها في كثير من الخواص وأما الأسس واحدة تقريباً :

- ١ - العمارة .
 - ٢ - النحت .
 - ٣ - الوسائل التطبيقية الحديثة .
 - ٤ - الرسم والتصميم .
 - ٥ - ملمس الألوان المائية .
 - ٦ - الخزفيات الفخارية .
- الصلة قائمة بين الفنون التشكيلية عامة •

١ - العمارة

المواد المستخدمة في البناء المعماري وكيفية تكوين الملمس المناسب لمقتضيات البناء والتزيين الداخلي لأظهار التراكيب تحتاج إلى صناعات يدوية وميكانيكية متعددة منها قائم على المهارة ومنها قائم على الدقة والتدريب المتواصل وقد تقدم فن العمارة حديثاً بشتى الوسائل والآلات الميكانيكية والكهربائية والمواد المستخدمة من خلال هذه الآلات لابرار أجمل البنايات في العالم وأقواها وأحدثها تصميماً ونشأة وفائدة . ولتكوين الملمس النهائي نحتاج في العمارة إلى معماريين ذوي خبرة ومهارة ايدائية فائقة في اللمسة الذوقية الفنية والحسابات العلمية البنائية والرياضية ونحن هنا حينما نقوم بتطبيق خرائط معينة للبناء نحتاج إلى صناع فنيين مهرة .

وفن العمارة يحتاج في كل عملية بناء إلى عشرات بل مئات من الصانع ذوي الخبرة الفنية والأختصاص . العملية تحتاج إلى ميكانيكيين وسائقين لهذه الرافعات والآلات (والثراكترات) والحفارات... الخ . كما نحتاج إلى بنائين مهرة وعمال بناء وإلى حدادين لبناء الهياكل وعمال صب الكوكريت . وتجارين وزجاجين وصباغين وكثير من ذوي الخبرة الجيدة في إضفاء الملمس النهائي للعمارة من داخلها وخارجها كصناع مهرة Finishing specialists .

والقوة الماهرة في مقدورها أن تغير المواد الخام الغير هندسية إلى مواد بناء هندسية وبمقاييس الخرائط التي تقدم للتطبيق كما أنها تضيف على البناء من الداخل جمالية الملمس المحول من مواده الخام إلى ملمس جمالي له وظيفة

بنائية وسكنية حياتيه معينة ان هذه الاساليب التقنية التطبيقية ليست بالعمل السهل بل تحتاج إلى كثير من المعرفة بالمواد وقابليتها وكيفية استغلال هذه الخامات .

إن تحويل المواد الخام وإخراجها من خصائصها الأولية إلى خصائص جديدة ليست بالعملية السهلة بل تستنزف وقتاً وجهداً ومواد وآلات ذات صفات متعددة وتعتمد هذه الخبرات الفنية على النجارة والبناء والخدادة منها الصقل والتلميع والبرادة والحراطة والتحنئة واللصق والتوصيل لتيار الكهربائي واللحام المعدني للهيكل ومعرفة صب القوالب الكونكريتية وحساباتها وكذلك فرش المداخل بالمرمر أو أي مادة صلبة أخرى . وزراعة الحدائق والأشجار وتحضير مجاري الأرواخ والمغاسل والمواقف الصحية كل تلك نصف عمليات إلى مهارات واضعي الأغلفة والزجاج والأصباغ والصاغين والملونين حتى تتم عملية إكساء الملص التركيبي النهائي Final texture الذي يعيش معه الإنسان وهي صناعة إنسانية شاقة ودقيقة .

هذه الخدمات تؤدي إلى أفضل النتائج للملص وكلما كان الصانع ماهراً وذو خبرة أعلى كانت الجودة والجمالية أفضل .

٢ - النحت

الكل يعلم من مشاهدته تماثيل ونحوت الميادين العامة ومدى ما تؤثر فيها أفكار أو أهداف مختلفة ، وسوف نتطرق إلى الوسائل التطبيقية المحققة لهذه الأغراض .

نقسم الوسائل المؤدية إلى اظهار الملص النحتي كما يلي :

١ - الوسائل التقليدية التطبيقية .

The traditional experiences .

٢ - الوسائل الحديثة .

الوسائل المحققة التقليدية الأكاديمية متعددة الأدوات كالأزميل والمخرقة والسكين والمبرد والمطرقة والقادوم وغيرها من الأدوات الناقطة التي نرفع بواسطتها سطوح الحجر الرائدة أو الطين أو سطوح المرمر لنصل إلى السطوح الملصية النهائية المستندة إلى قواعد فن النحت على اختلاف عواملها .

وهذه الوسائل تفيدنا تصديقاً إذ نقوم بعامل الآلة المكونة لأفكارنا وخبرتنا التي نروم تطبيقها على مختلف المواد . منها الخشب وأنواعه والمرمر والحجارة والطين والبرونز ... الخ .

وكلها تجري في عمليات معقدة تحتاج إلى حبرة عالية في تحويل المواد الخام ذات الخصائص البسيطة إلى أجسام نحتية حية ذات خصائص حالية وتشكيلية مهددة نفي بالرؤية والوضوح الفكري مع المصور .

وتتوقف هذه العمليات على الدراسات الأكاديمية الطويلة والدقيقة وتعتبر قاعدة مهينة للوسائل الحديثة .

٣ - الوسائل التطبيقية الحديثة

أهم ما تعتمد عليه تطبيقات المعاصرة هي استغلال الخامات بملصها الأصلي مع الحفاظ عليه ونهذيبه قليلاً بحيث يستجيم مع التكوينات المركبة من مواد أخرى لظهور ملص خشن أو ناعم أو لامع أو معدني حسب الرغبة والتكوين وهذه العملية تعتمد كذلك على طبيعة تكوين وبناء المادة وعلى الأبعاد التي نفرضها بدورها في النحت الملصبي وعلى نوعية التكوينات وأساليبها الحرة التي تكون منها منازع جمالية أو تجريدية بنحته وبواسطتها تكون منها شها مقارناً للطبيعة كإ فعل بيكاسو بمنحوتته "رأس الثور" إذ كوره من مقود ومقعد (دراجة هوائية

مايسكل) ووضع المقعد في وسط المنود فظهر الشكل على هيئة قرون ورأس عجول واضح . أي حول المواد الحام من مظهر إلى مظهر آخر تطبيقياً واعطاها معنى آخر فني . حيث غير المواد المتروكة كأنقاض إلى مواد نافعة فنياً بدرجات عالية تعتمد على الخيال والخبرة والصناعة الفنية (التكنيك) .

صناعة الفن التطبيقي أهم ما توساه لتطبيق أفكارنا ذات الصفة التشكيلية للرؤية وهذا ما سميته Art technique والمواد التي نساعدنا تبدأ من السهل وتنتهي بالحديد والخشب والمعادن والآجر وأي مادة تقع تحت الشمس يمكن استخدامها هذه الأغراض وتكون متروكة أو مهملة في الطبيعة وأفكارنا وأعراضنا نحررها ونقومها ونكونها فنياً بصفات مقصودة تخدما خدمه واسعة من الناحية التشكيلية .

٤ - الرسم والتصميم

وسائل تطبيق التصوير الزيتي والرسم بالأبيض والأسود كقلم الرصاص والخبر والفحم ومشتقاتها والأدوات المستعملة من أصباغ وزيتية وفرش كل تلك نفودنا لتطبيق الفن التصويري بمذاهب ومدارس ، إما تقليدية أو حديثة .

والتصوير الأكاديمي منذ عصر النهضة وحتى الانطباعية كانت له الدراسات المعروفة واستخدمت مصاعم فنية متعددة أدت إلى إرساء كثير من الأفكار والمدارس ورآها . منها «الفرسكو» الحص الملون الطري على الجدران . والقيرا وهي مواد منونة حصية ناعمة مخلوطة ببياض البيض أو مواد صمغية أخرى كالكاوالين (خالص ماء الجبن) وعبرها وتدرس في علم التكنولوجيا والألوان المائية والباستيل والأصباغ الزيتية وما إليها وكلها معروف تقريباً ووسائلها الفرشاة أو السكين الخاصة بها أو المسح بواسطة العماش .

أما الوسائل الحديثة فنذكر منها أربعة وسائل تكنيكية استخدمت من قبل بعض الفنانين المعاصرين وسنشرها بشيء من التفاصيل لأنها كانت فتحاً جديداً وخروجاً على الأساليب الأكاديمية المتبعة ، إن هذه الحالات في التصوير تلتخص بأن يلصق بعض من الورق أو النسيج على لوح القماش الأبيض أو الملون فيصنع على هيئة بارزة عن السطح الأصلي ومن المحتمل أن يضاف بعض من الحص الخفيف أو الورق - المكعوك - ونضيف أنونا بشكل طري ملحوظ على هذه النتاجات والمواد البارزة مستفيدة من أصول الدلك والفرك والتخشين بواسطة الخشب أو الآلات الشبة حادة المعدنية وهنا نعطي أنواعاً من الملمس البارز على القماش الأساسي diamentianl relief texture للوحة وهي أساليب متعددة سوف نسميها بمصطلحاتها :

أ - تعبج المواد الحشنة اللاصقة على اللوحة المسطحة وتسمى فراتاج Frattage .

ب - العزق والكشط والجلخ والتخشين للمواد الورقية والحصية وتسمى كراتاج Grattage .

ج - وضع الأصباغ الطرية على قاعدة من مادة صلبة وجعلها كنيشتية خشن لطبع عليها الورق أو القماش وما شاكل ذلك من أنواع الرطب الملون المطبوع التقابل للسحب على ورق أبيض ويسمى ديكانكومانيا Decalcomania .

د - لصق مواد باردة وملونة على سطح القماش كملصقات مع نوى من التهذيب ويسمى كولاج Collage .

هـ - رمي المواد السائلة الهبة أو التلوينية على سطح اللوحة لتسبب عليه عامله ملمساً متنوعاً من الكثافة الحرة التصويرية وتسمى إكلأوساج ecloussage .

آ - التنعيم Frottage - فروتاج -

وهي عملية وضع مواد مختلفة على سطح اللوحة والقيام بتدبيبه وتاوينه وتنعيمه وربما أضيف بعض الخوايل كالدهن أو التريبتاين بواسطة صرة لأظهار الشفافية اللونية وعروق المواد اللاصقة بصورة ناعمة ودقيقة ومتراصة وترتبط العملية بين الصناعة والفن والمادة فتخرج لدينا أنواعاً من الملصق المتراص المهذب الذي يرجع في جذوره إلى منابع الطبيعة الغريبة . ولا يضاف ما تقدم تأخذ نماذج من أعمال الفنان ماكس إرنست Max Ernest ولد (١٨٩١) اشكر هذا الأسلوب الفوتوغرافي المتعامل مع المادة الجديدة الملتصقة على جدار المساحة لوحة . وقام بتدبيبه وتنعيم المواد وأضاف إليها بعض من الخوايل والألوان مستعيناً بقطعة من القماش الملصق والتنعيم وإظهار الشفافية للمادة . كان رائداً من رواد المدرسة الدادائية والحركة السريالية .

كان رائداً فذاً متحرراً من الأساليب الأكاديمية التي مرَّ بها وابتكر أساليب موعدة جديدة وسنمر بها في هذا البحث .

جعل اللون المركز الأساسي في بحثه التصويري وهو الأسلوب والمهدف في آن واحد ويرجع إلى قوله - اللون نراه دائماً قبل الشكل ونحس بالملصق من بعده - وعليه فالعامل معه يجب أن يكون أساسياً لا وسيلة يُتكأ عليها . وبما كان العمل يعتمد على حرية الصدف الفنية دون النجوى إلى الأساليب المبتعة التقليدية - الفائلة للخيال الانساني الواسع - وهذا ما نراه في أغلب أعماله - الابتكار . الخيال . النصف . اللون . الضوء الخ .

ب - العزق والتخشين Grattage - كراتاج -

عملية وضع مواد طرية ولزجة على اللوح المراد رسمه ويضاف إليه الراتنج متعددة ثم تأخذ بعض العصي الصغيرة أو الآلات الحادة الخاصة كالسكاكين والمشارب وغيرها ونقوم بعزق وتشميط (نسبة إلى المشط) هذه المواد بشكل خشن عشوائي حسب رغبتنا مع مزج الألوان قبل أن تجف وبعد أن تفصل إلى منتصف الجفاف نقوم بإضافة بعض الخوايل والأصماغ والدهون وغيرها لعرض إكساء السطح بملصق يتناسب مع اختونة التي كونها من جراء ذلك حتى تجف وتهدب نهائياً على هيئة سطح خشن بارز relief مجزء والخوايل لاتغطي كل السطح الملصق . هذه العملية تسمى بالتخشين أو العزق .

ج - الطبع والنقش على المواد الخشنة Decalcomania - دكلالمانيا -

طريقة أخرى لماكس إرنست وهي وضع بعض من الألوان الزيتية أو المواد الحسنة الملوونة على مساحة من خشب خشن ذو عروق وترزج هذه الألوان على هذا السطح والقيام بطبع هذه الألوان بنقل الخشنة وضغطها على سطح اللوحة الملصق فتطبع الألوان عليها بخلفه ملمساً خشناً محسماً من جراء بقايا هذه المواد . وربما استعملنا غيرها من الخشب أو المواد المعدنية والنفوس السبب كصفائح معدنية ناعمة لتطبع المواد الموضوعة عليها وتعطي ملمساً ذو طابع غير طابع المواد التي كانت على الخشب وتصل بين مختلف الملابس لتكون نوعاً جديداً من التركيب الملصقي texture حديد مبتكر .

وكذلك يمكن أن نطبع هذه الألوان بطريقة ضغط ورق عليها كما يحصل في طباعة فن الحفر فنحصل على

عنصر جديد فكل بديهة جديدة للابداء تأتي بروحه من .

٥ - ورق وورق انبوت الرخيص أو غيره تمجالت سنته كالترسان مثلاً وتسمى eclairage أو كلاً من هاتين وهى من مسكرات ماكنس الرخيص ومشهورة في النجوم الخدمية لجمال باحيتها وغشوبها وطريقته كميها . يقوم حفظ اللون الرخي من قبل الترسس أو دهن الشكبات أو كدهنها مع الألوان وبصفت المخرج الملون إلى غايه . أو يصبغ في صحن من ماء أو يرميه أو يصبغه على لوحه خشب عليها مكنات ملصقة مختلفة في المراتب واللون والسفلية وإذا رغبت إضافة بعض الترسس المصنوع ليعطي مسحة البقع المسردة للونونه ومترك اللوحه على الأرض ليجف أو يغليها حتى يتمايزت وحيوية مازحة . كل ذلك حسب الرغبة الجمالية والبرعة المكونه من حرفه ذلك .

إن هذه العملية وباحيتها المتصورى تختلف في كبره الفني عند اسلمتها من طرف .

٥ - المواد اللاصقة على سطح القماش موجه collage كلاً من

الطريقه معروفة في العده المعاصره ومسردة في جميع المادرس الخدمية وذلك لتبسيطه نفس موادها ومادها

عندها من المادرس الأكاديمية والمادرس الخدمية المسكوه وبمراجعه مختصر على ما يلي :

أخذ مواداً خفيفة مشبعة وبصفت على سطح اللوحه حتى كان نوع المادة واللون مما يكون المواد الملتصقه من القماش الخفيف أو الورق الشفاف المعرق أو الكرتون مثلاً أو بعض القصاصات الخفيفة متضاف إليها بعض الألوان وطبعاً سوف يكون حدودها حادة . ثم يؤكد على هذه المبرود بواسطة الترسس أو السكبات أو حتى آلة أخرى وتكون ماويها حسب الرغبة إلى أن يصبح رسم الخدمية والسكبات الألوان وعملها حسب كنهانها الملمس الناتج عندها ويرتبط مع باقي عناصرها الموجهة . المسكوة العمل قد يصبح قبيحاً ويمكن وضع الاضمار . وأنت ستأخذ عيون من التورقه والموضوع ؟ وهل يرتبطه معاً سكبلاً وهذه ؟

المحور : المتعلق مع المادة الخديده واللون هو أهداف الرئيس من هذا السطح وهذه التصوريه الخاصه هي المسكوة الخمدى والفنى الناتج من حقله التكنيكى الحر وهذا السطح جمع بين رؤيه جديده مسكوه وموضوعه كبريه حرد مرجحها حسيه فإذا لم يكن بها دون أن يكون لها مخرج موضوعى يقرأ على الطريقه الأكاديميه أى عامل السطح والاسكار هو الأساس في هذه العمليه

وهناك أساليب أخرى جديدة متعددة منها :

تأتى عناصر كثيره جداً فمثلاً ١٢ - ١٣ - ١٤ مثلاً ويرتبطه حب عمليات الترسس بعد أن تقوم بوضع اللون مزينه عليه بطريقه عشويه ثم تحرق عمليات الترسس عدة دهوراً وأحياناً بالتصايف التي تتركب العمليات بشكل منها مائساً جداً حسب إلى (الألوان أو الماكينة الخدميه) كواسطه للتصوير أو ترسمه لتصوير " ما نأمله القاصيه من تأثير على السطح وأفكار الفن الخديده المعاصره . وأتى بهج منصرف هذا ؟

٥ - طمس الألوان المائية Texture of water colours

يؤخذ على أنواع ثلاثة للعمل به :

١ - البقع المائية الشفافه Transparent spots وورق الألوان الرخيصه بواسطة القرساد في مساحات على



سطح الورق حسب تخطيط الموضوع المراد رسمه .

ب - ألوان الغسل the wash colours وتوضع البقع اللونية على سطح الورقة المثلة وربما يفضل أن تكون نصف جافة ثم يضع البقع اللونية عليها بمزوجة بماء كاف فيظهر ملمس النوحة وكأنها رسمت على هيئة بقع عفوية حدودها تتكون حسب بقع الماء التي تحتها .

ج - للملمس المقلد the mat texture وظهور الكتل والمساحات بلون كثيف من البوستر على سطح اللوحة لا يسمع لسطح الورقة إن يعكس الضوء اللوني ، في صناعة التلوين تشبه التعامل بالزيت . وهذا ما يسمى بالملمس المقلد الذي لا يعطي غير لون يشبه الألوان الزيتية إلى حد ما ومعاملته .

وعمليات الملمس لرسم التصميم التزيينية تتبع نفس الأسلوب لظهور المجسمات وتركيب أشكالها ومساحاتها ومنظورها .

أما التصميم التي تعتمد على الخامات الخشنة كالخشب والمعدن والزجاج والجلد والبلاستيك فهي شأن آخر وسنراعي ما يأتي في شرحها :

- ١ - المادة الخشنة كالخشب ذات السطوح خشنة الملمس وبراد تعيمها ذات صناعة خاصة .
- ٢ - المواد الهينة من الخامات يمكن تهذيبها بواسطة الصقل أو السوائل الراتنجية لتهذيبها كما تفعل في كثير من أنواع الأشجار وقشورها وخشبها .
- ٣ - التعلدن وتنظيمها .
- ٤ - الصخور والاحجار .
- ٥ - الزجاجيات الشفافة والمزخرفة وطرق تحضيرها .
- ٦ - الجلود .
- ٧ - الأقمشة والسجاد وملابسها المختلف إن كان نسيجاً أو مسيحاً ملوناً .
- ٨ - عائلة الورق بجميع أنواعه وألوانه مصدر ملمس في التصميم والمزخرفة .

كل هذه المواد لها تكوينها الهندسي والفني وصناعة تهذيبها بطرائق أكاديمية وحديثة وذات علاقة وثقى بمشاكل وأهداف الهندسة المعمارية وتزيينها من جهة والصناعة المعاصرة على اختلاف أنواعها من جهة أخرى .

٦ - الخزفيات الفخارية Ceramics & terracotta

علم الخزاريات الطينية والمرججة واسع يتميز ملمسه بالنكهة الباردة واللون الجميل وقد سعى الإنسان في هذا الباب منذ قديم الزمن ليحصل على أحمل التركيب المتناسبة ليستخدمها للمتعة اليومية والمنزلية أو للأغراض الخيالية .

الأساليب المتوحاه في تكوين الملمس : في الفخار تنقسم إلى عمليتين أساسيتين :

- ١ - أ - تحضير الطين والعجائن المختلفة وتفتيتها من الأملاح والشوائب .
- ب - تحضير الأشكال والحيات المراد فخرها من قبل الفنان .

٢ - أ - فخر الأشكال الطينية بالأفران الكهربائية بدرجات حرارة عالية ربما تصل إلى ١٤٠٠ درجة أو أكثر قليلاً في بعض الأحيان وتخرج على هيئة فخار يلمس لونه طيني يشبه (الأهرة انذهبية)



وسميه قنبا Terraconia و سطح الخشم يبقى كالمات mait وهذا لا يكفي في كثير من الأحيان ولا يكفي به ملمسا ، بلأما من الناحية اللدوية والتشطيبية اللونية والجمالية .

حينئذ يقوم بعملية التلوين للمستطوح الأساسية للفخاريات والعملة مناقفة وعائلة التدريب إذ صاحبها يحتاج معرفة جيدة مكسبها الألوان وكاسيدها وحفظها وتأثير الحرارة عليها وحين يورع الألوان قنبا على سطح الاناء الفخاري واللون قبل دخوله إلى فرن الحرارة لا يؤسر على أي صلة باللون الذي سينتج بعد فخر الاناء نابعة بدرجة عالية ربما يكون من ألف - ١٤٠٠ س. غ . وربما يخرج اللون حسب درجة الحرارة أو يكسب في النتيجة بعبطينا لونا آخر إذا تم حسن التدريب والمعرفة والخبرة .

الشيخيرة والشارين تأتي بالخبر الخبيده وخاصة إذا كانت على يد أساندة ذوي معرفة طويلة في هذا الميدان . ولمس الفخار له أساليب وتكويناته من الألوان المتزايدة الصباغة إلى الأزواني والأشكال الفنية والنجووت المزرقة المسطحة للحدود كل تلك لها صانعها الفخار "عمية لمهية" .

وتحديدا لعمليات الفخار تقتصر على صناعة ذات خطوات متعددة منها :

- ١ - تحضير الأفكار التصويرية للمبات والأشكال المراد فحرجها .
- ٢ - الرسم والسحط بالألوان والخبر على الورق لأعضاء فكر تخطيطية منونة .
- ٣ - تحضير الطين من مناهج الأرضية وحسن اختياره وتفتته من السوائل .
- ٤ - غسل الطين وعجنه من الأسلاك وحفظه في صناديق مغلقة من الداخل بضربات معدة لمنع سرب الماء منها .
- ٥ - صناعة الأشكال باليد أو الدواليب الدوارة وهذه الدواليب إما بدائية يدوي باليد أو منها الكهربائي
- ٦ - بعد صناعة الاناء الفخاري يترك فرد حتى يجف من كمية الماء الزائدة في تركب عجمه عدة لا يقل عن ٢٤-٤٨ ساعة
- ٧ - تؤخذ إلى الأفران الكهربائية لتفخير وأخير بدرجة حرارة عالية مناسبة .
- ٨ - بعد إخراجها من الأفران إما أن تترك لعمل نهائي أو ينس القنات حاجة وضع عطاء من الصلاء الملون عليها .
- ٩ - نظفي الفخاريات المحضرة عادة لون كيميائية هذا الغرض . ونحن نعرف مقدما أي الألوان يحب وضعها بعد زخرفتها عن سطح الاناء الفخار .
- ١٠ - توضع الأواني في الأفران ويعطى درجة حرارة عالية معينة حسب قابلية اللون وما نريده نحن كذلك لتنوع الألوان ودرجة حرارة الألوان المختلفة .
- ١١ - يبقى مدة ساعات معينة ثم تخرج من الأفران حيث نجد طريق وشعاعية لونه حية ظاهرة على الأواني وصلابة هذه الألوان معروفة ومرغوبة وذات طريق جذاب جميل حيث نمتادنا إليها فنيا ودويا



المبحث الخامس

تطوير الملمس من الطبيعة إلى الفن

مقدمة .

١ - العمارة .

٢ - النحت والفنخر .

٣ - الرسم والتصوير .

مقدمة

تطوير الملمس من الطبيعة والمواد الخام إلى ملمس يستخدم في جميع مجالات الفنون التشكيلية . ونحويلها من مواد طبيعية إلى مواد ذات نفع عام من جهة وجمالي من جهة أخرى .

عملية التطوير هي استخدام مجمل ما نصنعه من المواد الخام في تطوير ملمسه المناسب إلى خدمة أغراض الفنون التشكيلية حيث تكون مطابقة هندسياً ووظيفياً وجمالياً وموضوعياً بما يتفق وفلسفتنا الجمالية المعاصرة التي نحن بصددتها حيث تتفق وروح العصر الذي نحس به ونعتبره الهدف حيث نعيش معه ونخدم أغراضنا المتعددة مع جماليتها . حيث تشبعنا روحاً وتضيف شيئاً كبيراً من الخيال الذي يساعدنا على تحديد روحنا المتعبة من أعمالنا الواقعية إن كانت نسبة أم حسدية ومجملها راجع إلى تعب الجهاز العصبي ووظائفه

ونحويل المواد الخام إلى ملمس فني عملية معقدة فنياً وصناعياً وأغراضها واسعة مع أدواتها وصناعاتها وآلاتها المعاصرة ، بداية من السكن والازميل البسيط والمطرقة إلى المعدات الكهربائية التقنية وأدوات الحفر المعمارية المضاعطة والزراعات الآلية crains والصناع الماحرين في مختلف الصناعات التحويلية التي تسبطن على المواد الخام ونحويلها إلى مواد نافعة مهذبة حسب الأسلوب وانغاية الوظيفية .

ونضع نصب أعيننا الهدف من توزيع المواد الأولية وتخصيصها حيث عوامل عديدة تدخل في هذه لعملية على سبيل المثال .

١ - العمارة

تطوير المحارة في البناء . وذلك طبقاً لعامل الحرارة والبرودة والهندسة والقوة والابداء الفني . كما نجد المادة متصورة تطوراً جيداً في مدينة الموصل هناك من الصناع من يدرك أهمية هذه المادة معمارياً بيئياً في وسط العراق تطورت صناعة الطابوق إستناداً إلى مواده الأولية كالطين وكيفية فخرة في الكور ذي الحرارة العالية وهو مادة أساسية حتى يومنا هذا .

اذن المواد تطوّر بالنسبة إلى البيئة التي تأتي منها بحيث مصدرها لا يكون بعيداً عن عملية البناء أي (محلية قدر المستطاع) .

مثلاً : الموازيك (بلاط الأرضيات) له ملمس معين إما مزخرف أو مطعم بنقط من المرمر الملون أو بقطع كبيرة

غرضه التبرير ومعممة المستثنى الأرضي وتحويل كثير من المواد (الملاط والحصى والسمنت والحجر والبياض) من حالة خام إلى حالة ملمس ربما يكون على الوجه التالي :

- ١ - يطل ويبنى بها الحجارة والطابوق وصناعة كتل كونكريتيه لدعم البناء والجدران .
- ٢ - يمكن أن يستخدم كملمس في الحالات الوضعية التالية :

أ - ملمس جداري ناعم .

ب - ملمس جداري محبب .

ج - ملمس جداري خشن .

د - ملمس جداري مزخرف كترليف بارز أو هابط .

كلها مظاهر مكيفة لمادة واحدة أو عدة مراد تتأثر بالذوق الذي يربغبه الإنسان في عملية البناء .
والخامات تقسم إلى نوعين نسبة إلى هيأتها :

أ - الخامات الصلبة ذات الأبعاد الثابتة .

ب - الخامات المرنة التي تتمكن من عجنها أو تغيير أبعادها بسهولة عند التقصص .

أ - خصائص الخامات الثابتة :

تلك المواد التي تعطي صفات ثابتة محفوظة ذهباً لذيها ومعرفة ملمسها من لونها وأبعادها وصلابتها وخشونتها أو نعومتها ولها أنواع مختلفة يمكن الاستفادة منها في تراكيب أعمالنا فنياً وهي في كثير من الأحوال ذات خصائص ملمسية تنصف مع اللدائن أو المواد المرنة المللمس .

ب - ١ - المللمس المرن يعطينا خصائص للمادة متنوعة حسب صياغة شكله وهيئته .

٢ - المرونة من صفاتها الاختلاف الأبعاد وظهور الحركة فيها ككرة القدم والطين مثلاً والأشكال الطينية المخضرة قبل التفخير .

٣ - يمكن في المواد المرنة ترى عدة وجوه وأشكال لنفس الهيئة التي بين أيدينا . تغاير رؤية ملمسها حسب صياغة طراوتها .

إن المواد اللدنة أو المرنة تساعدنا على إظهار نماذج المحوت الطينية أو الجيسية (دات المرونة المؤقتة) أو التفخاريات الطينية لغفر مخضرة والتي تساعدنا كثيراً لهذه الخصائص على صياغة الأعمال الفخارية بأنواع متباينة عديدة الاشكال* .

معالجة الخامات ذات المللمس التركيبي المختلف لتقصايا المعسارية .

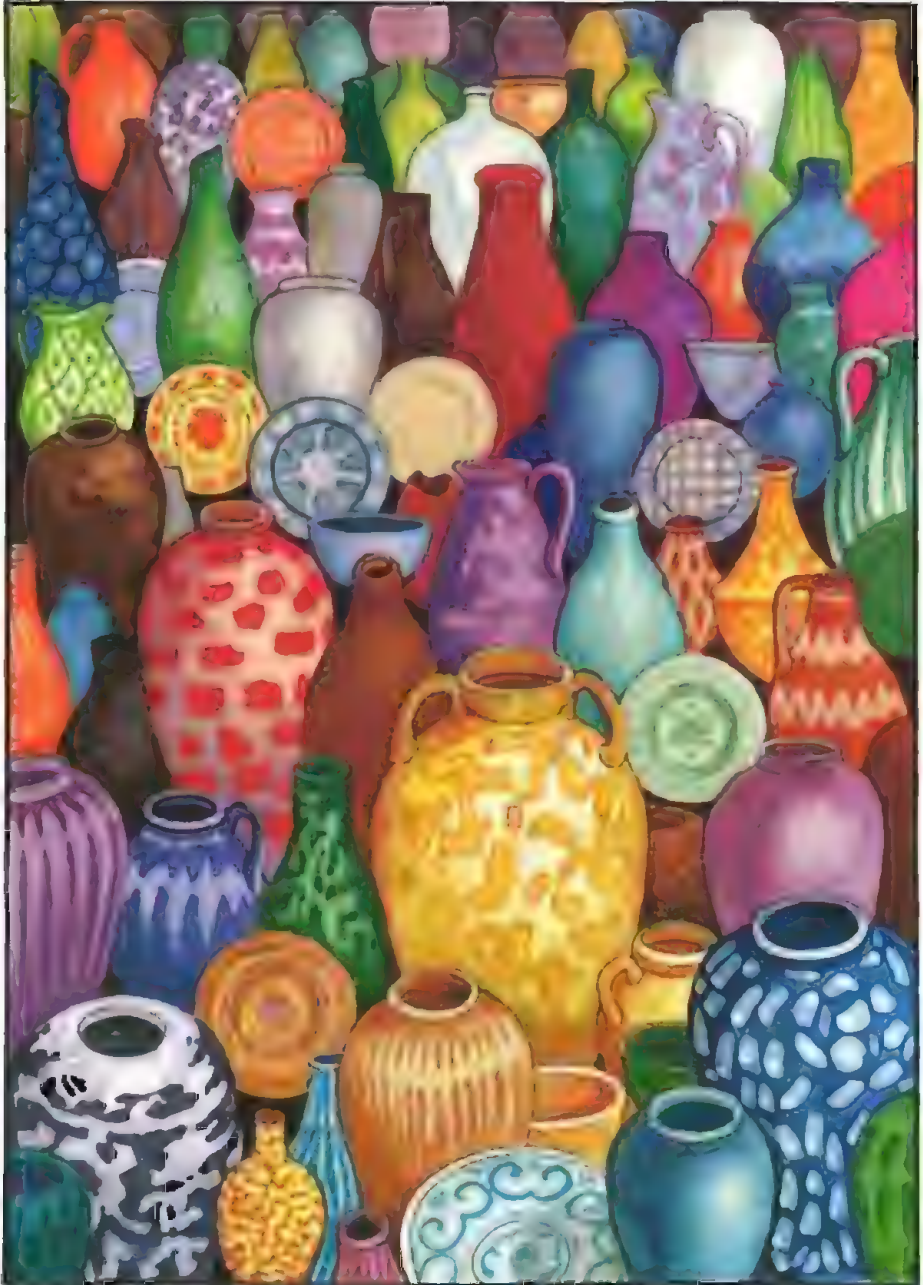
لكل مادة خصائص يجب الاستفادة منها في تخضيم ما مستقوم به من واجب خلال البناء الفني للعمارة . ولكل مادة دراسة تركيبية وخصائص فية في العطاء الأيدائي حين توظيفها في لبناء وكيفية الاستفادة من الخصائص وقابلية تطويرها وخاصة حين اكتشاف مزاياها خلال الخبرة العملية .

١ - الطابوق يفضل أن يكون حقبياً صلباً ذو ألوان مرغوبة هندسية الشكل غير مرمر .

ب - الحجارة تفصل أن تكون منونة أو يضاء وصلابة تتناسب مع السمنت والجص ولها ملمس لوني متباين أو

* اسس التصميم : روبرت جيلام مكتوب ، ترجمة الدكتور عبد الباقي عسدا إبراهيم (ص ١٦٩) ، الناشر مؤسسة طباعة الأنوار المتحدة القاهرة ١٩٦٨

شکل (۳۲) فحازيات كملېس تركيبي بحوف مفخور و مرجع



- لون واحد وتتميز بشكل مهذب شبه هندسي أو هندسي عند المقطعي .
- ح - المرمر ذو فاعلية عالية في التزيين وعهده يفتضي عمليات فنية وصناعية معقدة لظهور ملمسه الناعم المعروف .
- د - الحديد والمعادن لها خصائص تقيد البناء والومنيوم الإصارات للشيشة أو الأثاث الخفيفة أو الأبواب وله معاملة خاصة صناعية .
- هـ - الزكاشي وألوانه وخصائص قوته ومقاييس هندسته وكيفية معالجته فنياً كفرش لأرضيات العرف والصلالات ومدى صلاحية ألوانه ومنمسه الظاهري للاكساء الخارجي كغلاف جميل .
- و - السمنت والخص والياص وكل المعجنات والمواد السائلة القابلة للبناء .
- ز - الأدوات والآلات والمكانن والرافعات والمعدات والآلات الصغيرة وغيرها كثير ، لها العامل الأول والأخير في إظهار ملمس العمارة أو الغطاء الخارجي إن هذه المواد والأدوات تتطور حسب تقدم الحضارة والزمن وتلعب الدور الأساسي في تكوين كثير من التطبيقات البنائية .

٢ - النحت والفخار

إن الأسلوب المعاصر في تكوين النحت والفخار عماده الخامات المرنة وعلى رأس هذه الخامات الطين ، والطين في النحت يتحول إلى خصائص غيره في الفخار .

فالنحت يجب أن يتوفر الهيكل المعدني المساند للجسم النحتي في عملية تركيب وبناء التمثال وعلى الغالب يكون مقفولاً بشكل كتلة لها مظهر عضائي معبر الملمس Texture أي عمليات النحت عامة والفخار ذات معنى يعتمد في الأساس على تكوين الغطاء الخارجي لهذه العمليات . حيث المعنى الذي يجب توفره موضوعياً مربوط بعملية اكساء الغطاء الخارجي النحتي والفخاري بعكس العمارة حيث الهدف والوظيفة تعتمد على الفراغات الداخلية من الناحيتين الوظيفية والجمالية . بينما النحت والفخار عماده الأساسي غطاؤه الخارجي ، وسنن العملية مع صفاتها .

العملية تشابه مع الفخار في حالتين ، أن المادة الفخارية **بعض** أن تكون مجوفة وحتى في النحت الفخاري وثانياً لا تسنلزم هيكلاً مساعداً لها . بل تعتمد العملية **الفخارية** على أسلوب البناء اليدوي الحر أو أسلوب العجلة الكهربائية الحديثة .

كما أن أسلوب القتائل الحبلية وسائها أمر وارد في هذا الباب . والخبرة الطويلة في بناء وتركيب الدلائ الفنية تساعد الفنان في الضمنة على الحجم وما في داخله الفراغ وكذلك صياغة الشكل العام للموضوع وأبعاده كل تلك عملية تعتمد في الأساس على سلامة اليد . كما أنه قبل البدء بعملية البناء يحتاج الفخار إلى تخطيط تخشيري للعملية من ناحية الحياة وأبعاده وحجمها وحتى رسم ألوانها يكون تصوراً مقارباً لما سوف يصنع من نتاج . وخلال العملية البنائية تتكون الأبعاد الثلاثة حسب رغبة الفنان .

أما في الفخار الصناعي فالعادة أن العمل الأساسي أو النموذج الأولي يصنعه فنان بأبعاده المصنوبة وعدد القطع ثم يدخل هذا العمل عالم الصناعة التجارية المطلوبة وهي عملية معقدة تحتاج إلى كميات كبيرة من الورش والأفران والسكك الساحبة ورافعات . ومواد كيميائية وحرارة وكهرباء وتجفيف وغيرها من الأمور التي لها دراسة كاملة وخاصة تستغرق مدة طويلة من حياة طالب الفن .



وملمس النحت يعتمد على المادة المصاغة لإنتاج القماش وكل مادة تدرس بمقومات هذبية ولها أنواع من المرمر منها الناعم المعرق الملون ومنها الأبيض الكاكي mat ومنها الحجر ولكل هدف ووظيفة مظهرية والمرمر الناعم الأبيض الاصطناعي ذو معاملة تختص عن الحجر الأبيض أو الصوان ولكن صناعة فنية (تكتيك) ودراسة كما أن القماش الطيني يحتاج إلى هيكل يحمل إلى حين صبه بمادة أخرى كالجبس أو البرونز . فإن هذه العملية تحتاج إلى أنواع من الملمس يتبع أسلوب الفنان وماذا يريد ولماذا يصنع هذه العملية وبهذا الملمس ؟ .

وإذا تكلمنا عن الملمس في الطبيعة وكيفية الاستفادة منه سوف يستغرق ذلك دراسة طويلة ولكن كل ما موجود في الطبيعة من مظاهر للملمس Texture fenominas يساعدنا على محاكاته في أعمالنا الفنية لأغراض الجمالية أو الأكساء العملي لظواهر المجسمات التي ينتجها الفنان النحتي أو الفخاري أو الرسام .

عملية الاستلهام من الطبيعة بشكل أو بآخر قد دأب الفنانون عليه منذ أحقاب طويلة مستنهمه لهم في صياغة أعماضهم على مختلف نتاجها وطورها وموادها إن كانت لدنه أو صلبة خشبية أو معدنية ولونية . فالرجوع إلى الطبيعة والاستفادة منها أو تحريفها أو دراستها أمر وارد كل يوم في العمل الفني وحتى في عالم التجريد . كما حصل عند العرب في زخرفتهم الفنية إن كانت حصرية معمارية أو تزيينية وقد كانت الطبيعة مصدراً واسعاً لتحريك مشاعرهم وتأملهم وتطيقهم .

السطوح الفخارية ذات البعدين تتكون فنياً لمساحات واسعة لتغطية الجدران الخارجية ولأغراض الزخرفة والزينة وربما لأغراض دعائية دينية كالتي نشاهدها على جدران بابل القديمة ومثل الآلهة على أساس هذه الجدران أسست لمعبد مقدس ومن يدخل إلى هذا الخو يحس بالاقتراب من الآلهة (تداعي ديني) . إن تقارب خصائص الفنون الجدارية والتي تتكون من الأنواع : لآتية : منها الفخاريات الجدارية المزخرفة بالقشاني (الفخار المزجج) مثل القشاني الذي يغلب المنائر وقباب الجوامع والمساجد الكبيرة في العراق حيث صابها الخاص المميز . وأما الجداريات التي تتكون من زخارف جصية أو حجرية كما هي الحال في تغليف جدران المساجد والمنائر في شمال إفريقيا . ويوجد نموذج واضح في العراق في العصور الإسلامية الوسطى كما في جدران وزخارف سامراء الجصية وكذلك الزخارف المجسمة من الطابوق الفخاري في المدرسة المستنصرية والعصر العباسي وخان مرجان في بغداد . كلها تمثل جزءاً أو قطعاً كبيرة من زينة وأغلفة الجدران والقباب والمنائر .

هذا لتغليف المتنوع من الفخاريات terracotta والجصيات أو القشاني هي المظهر الرئيسي في الفنون الإسلامية عبر العصور . أما النحت في الحضارة الإسلامية فقد كان معدوماً تقريباً وأساليب النحت تطورت إلى الفخار الجسم ذو الأبعاد الثلاثة وكذلك للجداريات ذات البعدين والجداريات البارزة reliefs كما ذكرنا آنفاً . أما في الفنون الأوربية فالتقارب والتجانس قائم على المعاملة مع فن ذو أبعاد ثلاثة - طول وعرض والارتفاع - وهو أساس التعامل في عالم الفن وقائم في النحت والفخار في ضمن البيئة الفراغية والتزيينات الجدارية نموذجاً للفن المرتبط في تبطين الفراغات داخل وخارج البناء المعماري للأبنية ومعابد والمساجد والكنائس .

٣ - الرسم والتصوير Painting drawing & design

تطوير الملمس ذو البعدين Two dimentional texture

لرسم والتصميم والفنون على سطح - ذو طول وعرض - أمر غاية في التعقيد والأهمية . إذ أن البحث



نموذج تكويني مجسم لقطعة من الأسفلج قائمة على وتد معدني وقاعدة حجرية والثلاثة ملمسها يختلف عن بعضها

المتقدمة . وليس هناك مطهر خاص بعصر ما أو أمة ما . بل هو اصطلاح يتفق عليه القناوون الذين يعيشون في عصر أو زمان ومكان ما متميزين بذلك إلى روح الحصار والثرات الذي يتأثرون به وقد نشأوا عليه ولكل أمة حصار وثرات ترسده وتطوره عبر عقنيت وفسفات أبنائها خلال العصور التي يعيشونها ويؤثرون فيها إنسانياً من خلال النفس على الآخرين والأجيال القادمة *.

المبحث السادس

خواص التركيب الملمسي والحضارة

تأثير خواص التركيب الملمسي على الانسان وحضارته .

تأثير خواص التركيب الملمسي على الانسان وحضارته

لو نظرنا لأنفسنا قليلاً وعرفنا على سبيل الفرض بأننا لا نملك من الألسنة شيئاً يقينا الحرّ والبرد والعري ، ماذا كانت الفكرة عن أنفسنا رجالاً ونساء ياترى ؟ .

هل كان بالإمكان أن يبقى الانسان عارياً كثيف الشعر أو أملس لجلده والعضلات ؟ ولماذا نرى أنفسنا لايسين هذه الكمية من الأردية الزوفية لأجسامنا هل فقط لأنها تقينا عاديّات المناخ أو أشعة الشمس ؟ . لماذا نرى النساء معلفون بفساتين مزخرفة بالورود أو ألوان ريش الطاووس أو الديك أو الألوان الحادة التحريديّة ؟ .

إذن هنا يكمن سؤال ، لمّ كل هذا ؟ هل كانت رغبة متطورة عند البشر منذ قديم الزمان حيث كان يتقي شر المناخ بجلد الماعز أو الخروف أو الغزال ؟ .

هل نعوّمة الأقمشة حبّته لأن يجعلها لطيفة الاستخدام والكساء ؟ كل هذه الأسئلة وغيرها تجعلنا نفكر ملياً ولماذا ؟ .

والجواب يكمن في فاعلية الانسان نفسه ومدى تأثيره بالبيئة وعلاجه لما يجده مفيداً ووظيفياً من ناحية ومن ناحية أخرى يجلبه بمزايا النقش والزخرفة من جهة أخرى لغايات سحرية وجذب جنسي كما عند النساء ويزيد من قيمته الجمالية وسحرهن الفاتن وإغرائهن للذكر بشكل أو آخر ! .

وعلى مرّ الزمن وآلاف من السنين الحضارية والتجارب المتعددة بما لا تقبل عن مليون سنة أو يزيد تطورت رغائب الانسان الكسائية من مصدر الشعر الطبيعي على جلده الى كساء يغطيه ويصنعه بنفسه .

ونعلم جيداً أن الألبسة مختلفة اختلافاً كبيراً عند الشعوب كاختلاف نعالهم ... لماذا ؟ .

لأن الكساء ليس غطاء يقي الجسم فقط بل هدف ذوقي وجمالي يصنع بصفة معينة ولأجل حاجة معينة ظاهرياً وسحرياً وجمالياً من الطرف الخفي . وله دوافع متعددة وغايات اجتماعية وثقافية وبيئية وتاريخية وأغراضاً متعددة تصل بنا لأن نعتبر الكساء أو الغطاء الجسمي أمراً ضرورياً لا مفرّ منه وبدونه يكون الانسان خارجاً عن القانون العام وربما يعاقب عليه أو يعتبر مجنوناً ليس إلّا .

هذا النموذج الكسائي هو طراز مظهري لاصق بجسم الانسان وقد اعتاده ورغب كذلك بأنواته ولملمسه التركيب texture of textile لاحظا حسيه البصر به وحُضِرَ بحيث لا يعيقه عن الحركة . وربما بعد هذا اعتبر نوع من الأناقة والزهو الجمالي حين يلبسه وتظهر الفرحة الفطرية عند الأطفال حيث يلبسون ملابسهم المزرقة أيام الأعياد والرجال في الأعياد والحفلات وامراسم الدينية والمآتم وما إليها .

وثمة عطاء آخر للإنسان كقيمة حضارية متطورة وغاية في الخطورة وفي أوقات راحته وعمد الإنسان أن يغلف نفسه بأغطية حجرية وزجاجية يتحرك داخلها وهي البيوت والعمارات والأندية وحتى الحدائق والمدن والأقمية .. الخ . لم كل هذا .. لماذا طور ملمس هذه المرافق المرئية من خامات طبيعية فجة إلى خامات فنية مصفولة ناعمة أو هندسية خشنة حسب الذوق المطلوب لم كل هذا ؟ ما علاقة هذه الأغطية التي يعيش معها الإنسان للفراغات التي يسبها وبصمها لنفسه ؟ .

حين يصنع قبضة سكين يقطع بها ، يفكر لشكون ناعمة مصفولة هل لأن يد الإنسان ناعمة حتى لا تتأثر وتتخدش أم لأنها رغبة سحرية تقربه من ذاته وتخفف من غواء عقده المخففة لتجعله مقتنعاً بأنه يؤدي جزءاً من حياته الروحية ليمس على ما يملك أو ما يصنع أو ما ينبغي ؟ .

المصانع حينما تخرج مكينة أو سيارة أو آلة قطع اللحم تعطي الفنانين المسابقات لابرز أهلها وما هي الأجل في عرفنا هل لأن هذه السيارات جديدة الشكل والبناء والغلاف ؟ أم لأنها تحمل مشاكل نقلاً فقط - أم لأنها جميلة الغطاء والمظهر ومن يؤكد على هذا التقيل الجمالي هل العرف ؟ هل الجودة ؟ هل الحاجة ؟ هل اللون ؟ هل الرغبة ؟ هل تكسير العقد النفسية والذاتية ؟ هل هل ؟ كل هذه وغيرها تؤثر فينا . نعم كما هي في الألبسة والأواني والزجاجيات والأثاث والأحذية وغيرها سواء بسواء .

مظهرها الخارجي الذي يعطيها القيم الروحية والصفاء الذاتي والتقل الذهني لأن تمتطي السيارات ونزركش الخيل والسيوف والطائرات والسفن وحتى الآلات الحادة . والألبسة والبسط والسجاجيد المغطاة للأرضيات والسائر للشبابيك وأعلقة الصناديق والكسب والشراشف والمناديل ومثلها بالآلاف التي لاتعد ولا تحصى تقبعتها الفنية المثقفة مع رغائبنا وأذواقنا .

ونزركش المساجد والكنائس وهي عبارة عن مأوى روحي للصلاة الخالصة بيننا وبين الباربي عز وجل ؟ هل لأن الصلاة تحتاج إلى وزن شعري ومحراب مزركش أم مذبح في كنسية مذهب ؟ وهل الصلاة من أجل العبادة تقاس بمعايير مثل هذه أم هي مساعدة عليها ؟ .

لو تمعنا قليلاً لوحدنا أن العلاقة الروحية بين الصلاة والذوق علاقة خالصة تساند بعضها البعض لتجمل كثير من آلام وأفراح الحياة . وهي مزيج بين الاطمئنان والثورة ، بين اللذة والألم ، بين الرغبة لما يجب ان يكون عليه الإنسان مع حالته وما يجب أن يكونه مع نفسه (الفن هنا ظاهرة النفس البشرية والصلاة ظاهرة العلاقة بين الإنسان والخالق المطلق) .

الفضايا الحسية مربوطة مع بعضها البعض ولها رموزها منها العسارة والزخرفة والألبسة والفن والموسيقى والشعر وكل الفضائيات المسرحية والحسية مربوطة بحياة الإنسان ككل وبحضرته ومعتقداته .

انها ظاهرة الشكل ونوعيته وعلاقاته وحركة حسه (الموسيقى حركة وحس زمني كذلك في الشعر مضاف اليه المنحني) . والشعر كاتصال معنى وعبادة . وخالصة الامر ، الفن له رموزه الظاهرية التي تقودنا إلى بواطن أنفسنا وهذه الرموز الظاهرية أو الغطائية للمادة والتي تصنعها الطبيعة ويطورها الإنسان تطلق عليها فنياً انغطاء الظاهري للمادة والتركيب الملسمي لها Texture .

القضية الروحية والعاطفية والجمالية المتعلقة بالملمس أمر طبيعي يقودنا دائماً إلى كل هذه الرغائب أو إلى نوع منها حيث نركز عليها لأجل أحد هذه العوامل النفسية في الإنسان وربما يكون من حراء الملمس والعوامل

الجمالية الجنسية وذلك حين نرسم جسم المرأة العاري ماذا يعني ذلك ؟ إنه الجمال الجنسي العاطفي الذي يغذي احساسينا بتعويض الجمال المفقود في أنفسنا أو بيئتنا أو نساءنا وبما نبذعه من جمال فني في رسم الجميلات . ونظهر عواطفنا بصورة رؤية ملمسية للأحسام واضحة في أعمالنا الفنية وهذه النظرية تتطور هنياً حيث تأخذ الملمس قضية متباعدة متعددة الأغراض بالنسبة إلى ما يقرصه الفنان من خلال عمله الفني .

ربما الملمس كان يهدف لأغراض عاطفية وجمالية بحتة .

ربما لأغراض اجتماعية .

ربما لأغراض سياسية .

ربما لأغراض دينية .

ربما لأغراض استعراضية .

ربما لأغراض نفسية معقدة .

ربما لأغراض طبية وعلاجات نفسية وعصائية .

ربما لأغراض أدبية ومسرحية .

ربما لأغراض اقتصادية .

ربما لأغراض فنية بحتة .. الخ .

من الأغراض والأمكار المتعددة والمتطورة عند الإنسان التي تسجل في سلم التطور الحضاري البشري وتغير مفاهيم أمة على أمة أخرى ومن مظاهرها اللغة والموسيقى أو المسرح أو اللوحة . والتماثيل أو العمارة أو تخطيط المدن وأساليبها أو صناعاتها ونسب تكوينها وحدائقها أو كل تلك وغيرها كثير تجعلها تتقبل عوامل تطور التركيب جمالياً وروحياً وشكلياً مما يجعلها تضيف إلى تكوينه الحضاري حوافز جديدة تساعد على تقبل الحياة والتفاؤل معها عاطفياً وبنائياً حيث يسلمها للأجيال القادمة التي تأخذ وتطور حسب رغائبها ويتكون التراث لأمة ما يميزها عن تراث أمة أخرى .

وحيث التركيب الملمسي وتطوره تنمو جذوره عميقة مربوطة بتطور حضارة كل أمة حيث يتبع صفات مميزة تأخذ طابعاً شكلياً يختلف بين شعب وشعب وبين أمة وأمة وبين عصر وعصر وبين مدينة وأخرى ويتسلسل هذا التطور متداخلاً في الحضارات ومتسللاً بين عناصر تكوين تلك الأمم حيث يبرز فيها بشكل ذو صفات جذابة تختلف عن الأصل الذي بدأت منه . كما نرى ذلك في العمارة المغربية الأندلسية وصفاتها المميزة وحضارة الهندية المعمارية والعربية الإسلامية وحضارة عصر النهضة .

المبحث السابع

خصائص الملمس

- ١ - خواصه في مجالات الفراغ المتنوعة .
- ٢ - الفضاء الخارجي للأجسام بأحجامها المختلفة .
- ٣ - علاقته الضوئية بالألوان كمظهر جمالي .

١ - خواصه في مجالات الفراغ المتنوعة

حينما نثبت رؤية ملمس ما في عالم الرؤية والملاحظة نعلم أننا رأينا أو لمسنا أو رأينا ولمسنا معاً مادة ما أو لمسنا ورأينا هذه المادة أو رأيناها فقط . ولكن أين تُرى هذه المادة ؟ ذات الملمس الظاهري (مهما كان نوعه ؟) غير أنها قد حلت محلاً في الفضاء إذا كانت ذات أبعاد ثلاثة مثل الحجرة وقطعة الحديد والفخار والنحت المجسم والعمارة والشجرة والقمر والشمس والنجوم كلها تُحَلَّ حيزاً في فراغ .

ولكن حينما يكون الملمس عملاً فنياً ذو بعدين فمعنى ذلك أنها لوحة أو سطح أو خريطة أو تخطيط ... الخ كل هذه الظواهر ذات البعدين حينما نرسم عليها مظاهر الملمس المرئي نعلم أننا قد حولنا البعدين إلى ثلاثة أبعاد وهمية بواسطة المنظور وأكسبنا هذا السطح ملمساً وهمياً يرى بواسطة الألوان والدرجات الضوئية والمقاييس والمنظور والسبب والدرجات اللونية المعقدة وأكسبناه حمة الملمس الذي يظهر لنا بجسماً بأبعاد ثلاثة ولكنه وهمي ذو بعدين فقط . وهذه العملية تسمى بـ "عينية - الوهم الملمسي" وهي عماد التصوير التشبيهي .

الملمس له خواص إما طبيعية أو من صنع الإنسان .

الخواص الطبيعية : وهي طبيعة تكوين المواد والأشياء والأشكال والكتل والحجوم كما نجدها مواداً حتماً وهذه المواد تتكون من أبعاد ثلاثة طول وعرض وارتفاع ولكل منها له مظهر طبيعي خاص به يمثل صانع تكوينها .

الخبرة حينما تقطع من المنجم لها لون وحجم وشكل وملمس خاص بها وكذلك الحديد والنحاس والرصاص أما المواد الحية مثل النباتات والأشجار كل لها ملمس خاص يدل عليها دلالة واضحة ان كانت قشرتها خشنة أو ناعمة أو متشققة أو شوكية أو ذات عروق .. الخ . أنظر الشكل (١٩) . أما أوراق الأشجار فملمسها متغير عديد النشاطات اللونية والملمسة وله تصانيف لا تحصى كما نرى ذلك في الشكل (٢٨) نموذج (٣) وأما الحياة والحيوانات والإنسان كلما يعرف أنواعها من مظهر أشكال ملمسها كالقطن (بنات) والسلكة حيوان مائي والقرود مكسوة بالشعر شبيهة بالإنسان (والزبرا) حمار الوحش وشعر رأس المرأة والمظهر الملمسي (كما) نشاهد ذلك في الشكل (٢٨) نموذج (١) (٢) أو الشكل (٢٧) نموذج (١) (٢) (٣) نماذج حياتية نباتية أو حيوانية أو إنسانية ذات علاقة وثيقة بالملمس وخواصه التي تسندل منها على ذلك الشيء بوضوح بعد أن تعلمنا بوجه الحجرة والتقريب أبعاده وصباغة شكله ولونه وملمسه مثال ذلك : هل تصدق رؤية فرد خال من الشعر الكاسي جلده ؟ . وإن وُحِدَ اعتقدنا حالاً أنه مريض فخواص الفرد أن يكسب جلده بالشعر وهي صفه تعلمناها من تعود الرؤية أو بواسطة الدراسة والخبرة والمعادة .

وعنى "لعكس" إذا رأينا إنساناً عارياً فالغالب مستهجن ذلك وإذا قلنا به فمعناها في حالات معينة (في المسبح مثلاً) ولكن إذا وجدنا جميع جسمه مكسوراً بالشعر الغزير استغفينا ذلك واعتبرنا هذا الإنسان من فصيلة القردة لأن مظهر الملمس وخواصه هنا قد تغيرت وقرس على ذلك من غرائب الظواهر . ولتأخذ مثلاً آخر :

حينما نرى إنساناً عارياً كما خلقه ربه نستغرب ذلك إلا لأمر ما ذو أهمية كأن يكون في غرفة الصليب أو غرفة العمليات أو الحمام أو السباحة وستوديو الفنان والأمر حتى يرجع طبيعياً واليفأ يجب ان يلبس ألبسة مغلفة جسمه لها تفصيل ولون وملبس ظاهري معين وفي هذه الحالة لا نستغرب أمراً ما لأننا نعودنا عليه وهو إكساء الإنسان بالألبسة .

وحينما نكون في شارع ما ويمر شخص عاري بطريق الصدفة الشاذة فحتماً سنفزع تحت طائلة الاستغراب والدهشة لأنه أمر غير مستساغ ذوقياً واحتجاجاً وربما قانونياً .

ولكن على ساحل البحر يمكن أن يكون أمراً مقبولاً بحدود وشروط معينة نستنتج هنا ان تغير الملمس الطبيعي ليس بالأمر السهل بل هو أمر حضاري . إن تحويل الصحرة الفجة الخشنة إلى صحرة ناعمة لأمعة نوصع في حائط الغرفة حيث تتغير خصائص الملمس إلى خصائص ملمسية أخرى وعملية الإكساء الجديد إن كان حياً أو سائياً أو جامداً هو عمل حضاري يتفق مع رعايب الإنسان الوظيفية وكذلك مع ذوقه الجمالي وتقبله لهذا التغير .

الملمس له صفتان لا غير . صفة الجسود وتحويرها إلى صفات جامدة ذات ملمس جديد متنوع .

وصمة الحياة ولها دلالات التغير أو المحافظة عليها وإكساءها بمواد مساعدة أخرى كما ذكرنا .

٢ - الفضاء الخارجي للأجسام بأحجامها المختلفة

أما الملمس التكويني من عمل الإنسان فيكون ذو ظاهرتان أساسيتان :

آ - ملمس صناعي يستخدم لأغراض شتى كالسيارة ورفاس الماكينة لمحركها وحجمه ومادته وشكله أو الزجاج في العمارة والألومنيوم وما جاء على شاكرتها لها صناعيتها الانسانية العريقة والتي تحتاج إلى علم ومعرفة وخبرة .

ب - الملمس الفني التشكيلي كما ظاهر هنا ذو البعدين والذي يصور على السطح كاللوحة الزيتية وخصائصه . وهي عملية متكاملة حيث الإبداع وتكون ملابس ذات خصائص جديدة في كل عمل فني وكل لوحة وكل تحطيط وكل إنشاء وهي عملية إنشاء متكاملة إبداعية ذات صفات تركيبية للملمس جديد والذي من خلاله تساعدنا العملية الفنية من جميع جنباتها على الرؤية المدوّقة حيث نترجم هذه العناصر الفنية إلى مضمون فكري أو تاريخي أو حداثي أو ذوقي وهكذا . أما فنون ذات الأبعاد الثلاثة لها نفس الهدف والمضمون مثل النحت والحرف والزخرفة والتصميم والتصميم الصناعي لها ملابس جمالية تكوينية لأهداف وأغراض حسية أو ذوقية أو فكرية أو وظيفية الأبداء من صنع يد الإنسان وأفكاره تحمل كل منها خصائص معينة تدل عليها كما تدل على صانعها (كنموذج السيارة نعرفها وهي من صنع الشركة الفلانية) واللوحة الزيتية نعرفها من أسلوب تكوينها الخاص بالفنان الفلاني وهكذا

(إختصاص تلعب دوراً هاماً في الإكساء الخارجي للملمس في عالم الفضاء) .

وجميع المواد ذات ملمس ، وما يصنعه الانسان ذو ملمس وينتجه الفنان التشكيلي له ملمس وكل الأشياء تحتل مركزاً في الفراغ وهذا قانون طبيعي لا يرقى اليه الشك .
ولكن كيف نوزع هذه الأعمال الفنية في الفراغ ؟ .

توزيع الاعمال التشكيلية في الفراغ

١ - الأشكال المعمارية والعمارات والدور والقصور كما نسميها ذات أصول تكويني في بنائها .

آ - مساحة الارض .

ب - قربها من محل العمل .

ج - صلاحية سكنها وعدد سكانها وشققها .

د - قربها من الحدائق أو الأنهار أو الخبان .

هـ - موقعها بالنسبة للاتجاهات الأربعة .

و - مرافقها الصحية .

ز - الحركة الحياتية داخلها وخارجها .

ح - تهويتها وحرارتها وبرودتها .

كل تلك عوامل تؤثر في ارتفاع البناية وجماليتها وهندستها وناسبتها مع ذوق المدينة ووظيفتها . ويمكن ان تبني عمارة بحجم معين في محل معين ولوظيفة معينة

إن الدوقية للمظهر الخارجي ذو اتصال بمرافق المدينة من جهة وله صلة بالمرافق الداخلية للعمارة وهذا الملمس الخارجي يلعب دوراً جالياً وتناسقاً ملمسياً يتناسب بشكل أو بآخر مع الأغراض والوظيفة التي أسست من أجلها العمارة بهذا الحجم وهذه المقاييس .

ومن الشائع في الفراغ المعماري حديثاً أننا مرتبطون بارتفاع العمارات إلى الفضاء أكثر مما نحن شغوفون بامتدادها على سطح الارض .

وهناك نظريتان تقابلان فنياً وجمالياً وهندسياً :

الأولى : الإعجاب والتطبيق بالأبعاد العالية (كتابة ناصحات السحاب) وهذا الاسم يدل على الحجم في الفراغ إلى ان يصل إلى السحاب .

والثانية : الدور السكنية كلما كانت تتناسب مع مقاييس المودولور الانسانية وكانت حركة الانسان داخلها طبيعية غير متعبة وبدون مصاعد ... الخ ، كانت أفضل من الوجهة الانسانية والفنية وكلما كانت مرافقها أقرب إلى سطح الارض .

والعالم الصناعي المعاصر يهوى العمارات المتناخضة في الفراغ . أما عالم الريف يهوى السقوف القريبة من سطح الأرض .

التصوير والرسم والتصميم

عملية إبداع أحجام مختلفة بملامس مختلفة في الفراغ ذات علاقات مختلفة مقبولة دوقياً منها :

- ١ - علاقة الأحجام ونسبها حسب المنظور .
- ٢ - علاقة الأحجام والأشكال ونسقتها الإيقاعي .
- ٣ - علاقات الألوان وترددها بين التناقص والتضاد والموازنة والإيقاع .
- ٤ - العلاقات الضوئية ودرجاتها اللونية .
- ٥ - الملمس المختلف لكل الأحجام حيث يحمل الصفات المميزة الآتية .
- ٦ - النسب .. الحركة ، الوحدة .. في ضمن الفراغ (أي سطح اللوحة) .

كل هذه الصفات نتحدثنا عن مدى ظهور خصائص الملمس في الفراغ حتى يحكم أمره في التوازن أو الشدرة أو غيرها لأجل خلق عمل فني موحد يحكم الجنبات ولاظهار الملمس المغطى أو المخلط للأشياء التي في داخل اللوحة .

وهكذا تظهر التحوت والفخاريات المجهّمة في الفراغ . حيث يجب وضعها في الفراغ المناسب لا يبرز العلاقات الإيقاعية بينها ويرى الفراغ الذي تحته .

مثال ذلك أن تراعى نسبة المنحوتة للميدان الذي ستقام فيه أو النوحة وحجمها في مقاييس الحائط الذي ستعلق عليه والضوء الساقط عليها أو الإضاءة الفخاري الذي يوضع على مضددة في صالة وعلاقته الجمالية بحجمه أو شكله مع الفراغ أو الفضاء الذي سيحتله .

ونراعى نسبة الحجم إلى نسبة الفضاء المحيط بالأشياء لئلا تكون نواحي ذوقية وجمالية مقبولة تتناسب تناسباً معقولاً بين المجسمات والفراغ المحيط بها وهذه العملية تأتي بالتجربة والخبرة والتعلم النظري والتطبيقي .

٣ - علاقته الضوئية بالألوان كمظهر جمالي

الضوء الساقط على الأجسام يمكن التحكم فيه على تعطين :

الأول : الضوء الطبيعي الصادر من الشمس .

الثاني : الصناعي الصادر من انوار أو الكهرباء أو الشموع ... الخ .

الضوء الساقط على الأجسام طبيعياً يمكن التسلط عليه وحصره واستخدامه فنيا للاستفادة منه في اظهار الملمس .

والدرجات الضوئية العالية المباشرة من الشمس لها سقوع لوني عاظم جداً مع ظلال حادة وهذه الخاصية تفسدنا في اظهار الملمس الناعم وذو الألوان الفاتحة ودرجاتها .

ونعرف الملمس ذو الألوان الفاتحة يحتفظ بالضوء والحرارة ولذا ليس الألوان الفاتحة في الشتاء وأما الألوان الفاتحة تليسها في الصيف لتشتت الحرارة وتكون ابرد بكثير من الفاتحة .

أما من ناحية الرؤية والضوء الساطع يرى من بعيد والضوء المتوسط او الغامق للملمس يرى ضعيفاً إلا إذا قربنا منه .

أما الأضواء الصناعية كالكهرباء المسلطة نيراً أو نهراً على النصب التذكارية والتماثيل والتحوت والخزفيات والأبنية تقوم بدورين :

آ - تظهر ملمس هذه الامكانيات بشكل واضح كما تظهر القباب والمنائر المضاءة ليلاً بالكهرباء الملون او

الابيض او نهارا وهي ساطعة باشعة الشمس كقبات ومائر الكاظم وسامراء .

ب - إذا كان الضوء مركزاً على جزء من الثقبان او البناء التذكاري نعني به الجزء من كل ، كمظهر لوجه الفارس راكب الحصان في النصب الميداني . او الضوء في لوحة زيتية تبين خصائص الأشكال في ساعة من ساعات النهار او الليل .

هذه الاساليب الظاهرة في الضوء المتدغمة مع لون الملحم تساعد على ابراز خصائص الحجم او الكتلة والتأكيد على هدف او وظيفه وقد وضع ذلك الضوء مع ذلك اللون وسلط على هذا النصب او الثقبان او النهاية .

المبحثُ الثامن

الطابع الفني للملمس

- ١ - الللمسة الفنية وصياغتها للملمس .
- ٢ - حساسية المواد المستعملة فنياً في شتى مجالات الفنون لتشكيلية .

١ - الللمسة الفنية وصياغتها للملمس

شرحنا في ابواب سابقة المواد المستخدمة فنيا والمعاملات التي نحري عنها لانتاج العمل وهما سنين ماهية القدرة الانسانية والخصامية الفنية والاسلوب والرؤية الصحيحة في ابداء عمل فني ما .

المهارات في معالجة المواد الخام وحدها لا تكفي او معرفتنا بطبيعة تركيب الانواع الزمنية او الزنوت المحلفة لا تكفي وفخر الطين ونرجيح لا يكفي ، هناك شيء اعمق من هذا وذلك . وهو كيفية القيام بالعملية الفنية والسيطرة سيطرة شبه كاملة على خواص المادة المسخرة للانتاج ووضعها بشكل عملي تحت ايدنا والاهتمام باستخدام هذه المواد وخصائص العطاء في تكوينها الاساسي وكيفية تسخيرها الى اغراضنا الفنية للخروج بالتمسكات الاخيرة المعول عليها فنيا وبرؤية جديدة .

والتمسكات التي تساعدنا على عذيب المواد الخام وجعل ملمسها يتحرك فنيا تجاه رغائنا ومعرفتنا في كيفية السيطرة على كبح جماح خصائصها الوحشية المفجة الى خصائص حضارية مهذبة .

لو اخذنا قطعة من خشب الجوز مقطوعة من شجرها لاستخدامها فنيا . نعرف ما خشب الجوز او البلوط من لون جمالي وعروق واضحة مميزة اذا ماشفت وصققت ودهنت ونعمت اصسحت ذات صفة رئيسية كانتها لوحة زيتية تجريدية العروق والقسيمات .

هذه الصفات نحللنا نعرف كيف نتعامل مع هذه المادة ، واذا ما حوّلنا خشبها الى صفائح ووضعناها في واجهة من حائط غرفة او منضدة خشبية فان الاحتمال الكبير سيكون لجَمال الابداء ولمساته ترفق على المساحة المضلوبة والعلاقات بين هذه المساحة والاشياء الاخرى المحيطة بها . واذا حذفنا هذا النوع من الخشب ووضعنا نوعا آخر محله أقل قيمة في العطاء الجمالي نكون بذلك قد افسدنا العملية برمتها من الناحية اللوقية والجمالية والابداعية ، هذه لعملية تسمى التمسكات الفنية لاختراع الملمس التركيبي للمادة والعملية تعتبر بسيطة إذا قورنت للمسات التصوير الزيتي التي تحتاج الى مهارات عالية وخبرة نظرية وتطبيقية فائقة ودقيقة .

واذا أردنا رسم لوحة لشخصية ، العملية تصبح معقدة لاضهار التركيب الملمسي ، واول ما نحتاج ، المعرفة بمقاييس اللوحة ونوعية القماش الذي نرسم عليه ودرجة خشونته او نعومته ومدى قوة الشد في سطح اللوحة ونضضير الاضار اللائق بها .

ثانياً الجو او الغرفة او المرسوم الذي سنرسم به تلك الشخصية وكيفية تسليط الاضاءة من جهة او جهتين حسب رغبة الفنان او ما تقتضيه العملية من ابتعاد خلفية ملونة مناسبة .

ثالثاً . القطع الذي سوف يبرز في اللوحة لجسم الرجل

رابعا : المواد المستعملة من زيوت وفرش والوان وكيفية التعامل معها فنيا والخبرة التي اكتسبتها كعامل في المهارة المكونة للعملية .

خامسا : اسلوب معالجة الضوء . والعلاقة بين سقوط الضوء على الجسم واسلوب رؤية الفنان الصحيحة لذلك الجسم (وحسبما يرضي الفنان وحبرته) وكيفية تحويل هذه الظواهر البيولوجية والفيزيائية الضوئية الملونة الى عمل ملون على سطح اللوحة . ان علاقة الفنان بالمشاحة التي يشاغلها امر ذو اهمية كبيرة* .

وتحويل النقاط الثلاثة والتعامل معها بالالوان في كيفية اظهار الضوء والمنطور والاياسة والتأخية المرئسة على وجه الشخص تساعد على اظهار اللمسات الرئيسية للملمس الجسم المراد رسمه . وتسمى اللمسات الفنية لاخراج النوحة بمظهرها الاخير وحسب عملياتها تؤدي إلى معرفة ما نريده ومهارة الفنان لوحدها وحبرته وحالته النفسية لا تكفي ربما كانت كل هذه مجموعة مع الرغبة المعارمة الفنية وحسن التدفق والمعرفة العلمية بأمور الفنون التطبيقية تساعد على اخراج العمل الفني بالشكل الذي يرضينا على الأقل ولا نقول الكمال إذ لا يوجد ما يسمى الكمال في النتاج الفني .

إن الفن لا يكتفي بالخبرة والعلم والمعرفة انه رؤية والكشف من اجل هذه الرؤية مهم كانت تلك المدرسة التي ينتمي إليها العمل الفني . ان تغير الافكار والاتجاهات الفنية مربوطة بأسلوب الرؤية المنتجة في ابرز ملامح التصوير وان هذا التصوير مضاف لما تقدم يمكن القول بأنه عمل فني جيد وبمتلة مرموقة ناجحة وفي الحالات المثالية يعطى عليها (عالية) .

وعوامل القيد تتوقف على كل ما شرعناه من فصول وابواب وبحوث وما سوف مشرحه في هذا الكتاب مضاف اليه عوامل الفن التاريخية والمعرفة بالأساليب الفنية عبر العصور والاعمال الفنية المعروفة والمحفوظة حصاريا في المتاحف كل تلك تساعد بشكل او بآخر على حل رموز الضعف والقوة في عمل فني منتج حائيا أو مستقلا .

٢ - حساسية المواد المستعملة فنيا في شتى مجالات الفنون التشكيلية

حساسية العطاء الفني للمادة المستعملة ليس بالامر السهل تحتاج إلى دراية كبيرة في قابلية العطاء لمادة فنيا وكيفية تحسين العطاء ومعالجة النتاج النهائي "كلمس" مرغوب ومطلوب .

إذا أخذنا نوعين من المرمر لفرش به أرض غرفة يبدأ سؤال ملح وهو عمادة نفثش . ربما عن الصلابة والتعومة والجمال في عروق القطعة او المعرفة الاكيدة بخاصية المادة واستخدامها والقرب الفرس في احراجها بسجاح فني عال وبمدة قليلة .

وسنجد نوعين من المرمر واحد جيد والآخر رديء والحكم على الرديء سيكون من هذا الباب لأننا سوف نستخدم المرمر لاغراض جمالية ومفيدة ووظيفية والرديء سيرتك لأن فائدته ضعيفة في هذا المجال .

والحساسية تتوقف على عملنا هذا بعد اختيار نوعية المادة الخام . ونختار نوع الآلة التي تساعدنا على نتاج العمل ومقدرتها الصناعية فنيا ومن ثم وقبل كل العوامل المذكورة نسأل من هو العامل الماهر الذي سيؤدي الفصل والعمل ؟ .

سيكون الحكم على نوعية الحساسية التي سيطورها العامل فنيا في قابلية العطاء للمادة وما مدى الحساسية الذوقية التي سيعطيها من جراء الكشف عن العطاء عمليا حين الانتهاء من صقلها .
وتحضرني السمعة التي يشتهر بها فنان عن آخر ولماذا ؟ أو دولة عن أخرى في موضوع الفن ولماذا ؟ .
نقول إيطاليا مشهورة في مرمرها ونحت تماثيلها ولوحاتها الزيتية والفنون التطبيقية الواسعة لماذا ؟ وكذلك فرنسا ؟ .

إنها الحساسية الطبيعية المتكونة في صلب الشعوب حضاريا وفنيا وكذلك في الشرق كالفنون العربية والفارسية والهندية وشعوب افريقيا كل هذه الأمم والشعوب لها حساسية فنية معينة ذات أسلوب ظاهر يرمز لها على مختلف مراحل حضارتها وهي السمة الواضحة للتدليل على أعمالها واتقانها من حراء معرفتنا في كيفية استخدام المواد الفنية ومدى ما نسجله من حساسية ذوقية في حالة تطويرها فنيا لأغراض وظيفية حيائية أو حسية أو فكرية .

فتتاح الفن مربوط بالفنان والفنان مربوط بشعبه ذوقيا وفلسفيا والشعب مربوط بتراث أمته من جذورها التاريخية وحتى عطاءاتها المستقبلية . كل تلك العوامل تفرض علينا عطاء فنيا معينا مهيدا ومثقلا بعناصر تراثية واسلوب رؤية موحد إخراجيا في جميع أعمال الفنانين المنتمين الى أمة أو شعب من الشعوب* .

والنظرة الفلسفية العامة للفن ، لا مقاييس لها إلا بقدر ما نفهمه من م تلك الأمة وحضارتها . ومدى ما ننقله من عطاءاتها ونشعر به ونقدره ونعتبره جزءاً مهماً من الحضارة الانسانية وتفاعله مع شعوب العالم واحاديثها .

وهنا يستوجب ذكر الذين يشتغلون بامور الفن عمليا وذهنيا اولئك الذين هيئوا طبيعيا لان يتقبلوا الاشتغال وانماء الفنون ويشعرون بقوة طاعية وعارمة لاجراجها للناس دون الالتفات إلى الفائدة أو المضم الذي يعود عنهم ولذا نقول عنهم وهم "موهوبون كفتانين" لان لهم القابلية ان يعملوا في هذا الحقل دون ملل وان يطوروا ما يصدهد وان يتعلموا كل ما يأتي امامهم من احل الخلق والتطوير ليكون التعلم عاملا مساعدا على النتاج وليس هدفا بل المهدف فيهم الذي وجدوا له .

ولاغرو اذا قلنا "الفن عصر قائم في نفوس البشر حضاريا ومخفوق مع الموهوبين كما خلق الانسان لان يشم الهواء ويشرب الماء ويأكل ، كذلك الشاعر والرسام والنحات والممثل والموسيقي والمعماري" .

كل أولئك الناس حققوا لان يضيفوا فنا حضاريا طالما كانت الاصالة الفنية الدافع لهم ليس إلا . واني لا أنفق مع الفيلسوف ديوي المربي المناصر الذي يقول أعطني طفلاً أربية لك كيفما تريد .

يقول ماركس في هذا الصدد :

"اننا لا نجد صعوبة كاملة حينئذ نتمسك بالفكرة القائلة — بأن الفن اليوناني والشعر الملحمي هما منفصلان عن بعض اشكال النشوء والتكوين الاجتماعي . إنما تكمن الصعوبة من حيث إدراك الأمر التالي : لماذا الفن اليوناني والشعر الملحمي يشكلان معنى مترابط على الغالب ؟ وهما يؤديان منبعاً للاستمتاع الجمالي وفي بعض الأحيان يدرسان في المدارس الحديثة كقاعدة أو نموذج يستقى منهما كثيرا ! الى ما وراء نطاق المعرفة الموهوبة

لدى الفنان - انتهى " .

معتقدني أنها عممية المعرفة لصفاء مواهب الفنان الفطرية ورفعها من حالة السذاجة الى حالة التطور الحضاري وعملية التعلم للفنان تجعله متقدما في هذا الميدان نتيجة لتعليمه علم الحضارة وفنونها الانسانية بقدر أو آخر ليعرف ما يجب أن يصنعه أو لا يشغله عقلايا ووجدانيا .

الباب الثالث البناء

المبحث الأول
مقومات البناء التشكيلي .

المبحث الثاني
الفراغ والمسافة .

المبحث الثالث
مفهوم البناء وأنواعه .

المبحث الرابع .
النسبة المذهبية عبر العصور .

المبحث الخامس
النظرة الجمالية والمواد الخام .

المبحث السادس
البناء والاحجام والهيئة .

المبحث السابع
تطور اساليب البناء .
خلاصة عامة .

المبحث الأول

مقومات البناء التشكيلي

- ١ - عملية البناء التشكيلي والفرع .
- ٢ - العناصر التي نستخدمها للبناء .

١ - عملية البناء التشكيلي والفرع

كل ما ذكرنا من عناصر الفن لها المقومات الأساسية في تكاتفها لوحدة عملية البناء التشكيلي للفراغ الذي سوف نبني عليه أو في داخله نخطتنا الانشائية الفنية . فالبناء المعماري بكل عناصره لا يبنى إلا في حيز في الفراغ وكذلك النحت والفخار ، أما الرسم والتصميم والزخرفة بأنواعها فلا تنشأ إلا على سطح من مواد مختلفة تتكون من صفوف مختلفة من مواد متباينة تتوقف على نوعية الفن الذي سننشئه خلال السطح ذو البعدين .

وهنا نذكر أمثلة بين سطح من ورق أو سطح من قماش محضر للزيت . أو سجادة أو قطعة قماش ... إلخ كلها سطوح لعرض البناء الفني خلال العملية التكوينية .

العمل البنائي يتكون من :

- أ - أجسام ذات ثلاثة أبعاد ضمن الفراغ كالأعمدة والنحت ومواد الفنون الشعبية .
- ب - مخططات ذهنية حسية توضع بالألوان أو الأصابع أو الأقلام على سطوح ذات بعدين كالطوبن بالزيت على القماش والألوان المائية أو الحرائط والتخطيطات الورقية أو الرخايف على أنواعها أو عمل السجاد أو الأقمشة أو مختلف الرخايف المسطحة .

وعملية البناء الفني تتوقف على هذين النوعين من الفراغ إذ بدونهما لا يمكن لنا أن ننشئ ونبنى عملياً فناً مهما كان نوعه (خاصة إذا كان تشكيلياً) .

ونعتمد على هذا البناء خلال الفراغ بوضع علاقات ووحدة بين العناصر التالية ليتم البناء على ما يتفقيه الفنان معتمداً بذلك على الخطوة التي وضعها في فكره والأسلوب الذي يتبعه في عملية البناء الواضحة والتي تعطينا رؤية جيدة صريحة ذات أغراض وأهداف صريحة .

٢ - العناصر التي نستخدمها للبناء

- ١ - الحالة الابداعية .
 - ٢ - المعضلة التي يجابهها الفنان .
 - ٣ - المعاني التي يبتغيها الفنان ثم الأهداف والوظيفة التي يؤديها العمل الفني من خلال :
- أ - الصابغ الفني والأبعاد .
 - ب - الخطط

ج - الدرجة الضوئية .

د - اللون .

هـ - التركيب الملحمي .

ز - الفراغ والمسافة .

٤ - الاعتماد على الوحدة انعماء للتركيب البنائي Structural constructions والنموذج الواضح ينوقف هنا على الجاذبية لعناصر المجموعة الشمسية ووحدة تماسكها وما نسميه Unity of the universal low قانون الوحدة المتناسكة العام لتكون .

٥ - ووحدة العناصر المار ذكرها في الفقرة (٤) unity of the means هي : الخط ، التوزيع ، الدرجات الضوئية ، الألوان ، والتركيب الملحمي .

٦ - الأبعاد الثلاثة :

١ - الفراغ الطبيعي أو الصناعي .

٢ - الخط .

٣ - الدرجة الضوئية .

٤ - اللون .

٥ - التركيب الملحمي .

٧ - وهناك مقومات أخرى بنائية مثل :

أ - مقدار الحجم Volume .

ب - السطوح .

ج - المعاني النهائية .

٨ - طريقة البحث والتعبير البنائي Theme and expression .

٩ - التقنية Technique أو الصنعة .

١٠ - التجانس التشكيلي لكل هذه الوحدات من أجل إخراج عمل فني متكامل الأهداف والوظيفة والأغراض . عماده الفراغ المنسق في ضمنه أو داخله .

كما تقدم ثبت لنا أن التفاعل الذهني والعمل مع مجموعة العناصر المار ذكرها يبيؤنا لأن نبني عملاً فنياً متكاملًا ذو وحدة عامة وهذه الوحدة لها الأسس الصلبة التي بنينا عليها عملاً التشكيلي أي كان نوعه ولأي غرض كان مهماً اختلفت مواد وصياغته البنائية وأغراضه الحياتية أو الحسية .

والإبداع (أو الخلق الفني) Creative art يعتمد اعتماداً كلياً على الأصالة والخلق الإبداعي الحر . وهذا الاعتماد لا يفهم كما نتصور أننا لا نعتمد على أسس تساعدنا وسبق أن درسناها بل تلك الأسس تساعدنا مساعدة فعلية كأداة تعرض البناء الحر الذي يمكننا من إبداء العمل الفني في الحالة التطبيقية . وكما نعرف لا يوجد في الكون شيء من لا شيء ؟ ولكن الخلق الإبداعي يستخدم الأدوات والتقنية لغرض البناء الفني الجديد الذي عماده الفنان . وهذه العملية التي يقوم بها طالب الفن تعتمد على توحيد مجموعة العناصر المار ذكرها لاعطاء

اللوحة معنى فنياً ذو أهداف واضحة ابتداءً من المدرسة الواقعية وإنهاءً بالأساليب التجريدية الحديثة على اختلاف مفارزها واتجاهاتها .

ولا يمكن أن نسمي أي عمل بنائي "عملاً فنياً" ما لم يكن ذلك العمل ذو صفات إبداعية أصلية خلاقة . وحلقة تقع أي عمل فني في عالم الزيف والتقليد الرجعي "false" وعليه حتى سي عملاً حلالاً صاعياً له جدته على وجه الأرض يجب أن "نحب ونكتشف أسماً وعناصر ذات معنى لأهداف منظمة تتسق ضمن العمل الفني الجديد بإطار حياة جديدة" .

وهذه الخاصية تعني التعبير الشخصي أو المقومات الشخصية للفنان . . وهنا نعني الشخصية الفنية المتميزة بالبناء نعني بها "حرية الفنان الذاتية في العمل الفني" .

وبصداً معنى آخر مغايراً لما ذكرنا من "خلق الفني هو التقليد الفني imitation وكذلك يوجد أنواع أخرى تعتمد البناء الفني هي :

الأسلوب الأكاديمي . أو أساليب المتفكير أو الأساليب العاطفية ذات الصفات الطاغية (دون معرفة دوافع هذا الأسلوب) .

لذا فالخلق التكويني يعتمد على نزعة عقلية معينة وهي ما نسميها ممارسة الحرية الديمقراطية في العمل لفني قوامها . كيفية الاكتشاف . أسلوب التفكير وعماده . المفامرة . والاستكشاف .

وكل هذه النزعات مصحوبة بأسلوب واضح معين وهي تعتمد هنا الصفات المضادة للتقليد والحدقة والاضمحلال المنخفض حصارياً***

وسوف يقودنا كلامنا هذا إلى ما يلي :

أنا إذا قمنا بنقل منظر طبيعي من الطبيعة نفسها كما هو دون تغيير ، فأننا لم نقوم بعمل شيء وقد نقلنا منظرًا وعلقناه على حائط الدار إن كان ذلك جزء من المنظر أو قسم كبير منه . ومعنى هذا أننا لا نترك النقل من الطبيعة بل إننا نأخذ هذا العمل في مقومات بنائية معينة ولأغراض معينة محدودة المنافع الحسية أو محدودة الإبداع . وذلك فقط لكي تساعد على تنظيم غرفة ما ونضيف إليها بهجة مكحلة للأنات ليس إلا . فالعمل الإبداعي هنا مفقود والإبداع له أغراض إنسانية وحسية ووظيفية أبعد مما ذكرنا هنا بكثير .

ويمكن لنا أن نسمي العمل التشكيلي المرتبط بالتقليد والتعلم ليس عملاً فنياً "not work of art بل هو عمل صنعة يدوية craft وهناك اصطلاحان لتمييز بين الأعمال التقليدية المتكررة تشكلياً وبين الأعمال الفنية ذات الأصالة المتكررة .

1 - plastic or visual arts

١ - الأعمال البنائية المتكررة الأصلية على اختلاف أنواعها تسمى

2 - crafts works or artisan

٢ - الأعمال اليدوية أو أعمال الفنون الصغيرة

والتمييز بين "البستين" مهم جداً .

* original unique form المعنى المراتب "الأبداع الأصل في الفينة"

** Freedom of action "حرية الفعلية"

*** Art structure by H. N. Raswan P 1 pub. by Mc Graw - Hill Inc 1950 New York.

الأول يتميز بشخصية الفنان وإبداعه وأصاليته في التكوين .

والثانية تتميز بحسن الصنعة والتكرار في التبليد لغرض المتعة والتزيين والتنظيم . كما في الصناعات اليدوية .
والنجارة والصبغة والحداثة ... الخ .

ولا يعني أننا لا نستخدم الطبيعة في عناصرها لأغراض الرسم أو العمارة . ولكن يتكون تركيب هذه العناصر بظواهر مميزة تضفي إبداعاً جديداً في صياغتها وتكوينها يساعدنا على بناء دو شخصية جديدة مبهدة .
تنصل بالطبيعة من جهة وتبتعد عنها من جهة أخرى . كما يوضح ذلك في الشكل (٣٥) نموذج (١) ونموذج (٢) .

وخير نموذج من أعمال الفنانين المعاصرين سيزان حيث يكتشف عوالم جديدة في أعماله الفنية مستمداً ذلك من الطبيعة التي يرسمها أمامه وحين المقرنة . نجد الخلاف الأداعي واضحاً بين أعماله الفنية والطبيعة التي استخدمها في أعماله . لنا ذلك شواهد عديدة من أعماله البائية التي تستند على عناصر أساسية في البناء وهي :

١ - المبدأ form .

٢ - البحث theme .

٣ - التقنية أو الصنعة technique .

وسأخذ شكلاً واحداً أو نموذجاً معيناً ونحلله فياً وعملياً وكيفية صياغته منذ أخذه من الطبيعة حتى تطوره الأخير .

والأخذ بالطرق والأساليب الفنية وعلاقتها بالمواد المستخدمة هذه الأغراض هي عملية شاقة ومعقدة ونحتاج إلى خبرة واسعة . كما بنينا سابقاً في الباب الثاني (التركيب الملمسي) المبحث السادس والسابع حيث وضعنا علاقتنا مع التقنية والمادة التي نستعملها في صياغة اللوحة أو العمارة أو التمثال .

وهناك طرق متعددة باستعمال المواد والمذبيات والقرش والقماش وغيرها الأمر الذي يجعل الخبرة الواسعة والدراسة في علم التكنولوجيا أمر مستوجب هنا لمعرفة التركيب الكيميائي والخصائص الفيزيائية للحامات التي نستخدمها ومدى استجابتها لنا ومرونتها وعطاءها من خلال العمل الفني .

ولكن من العمارة موادها البنائية وخصائصها كما ذكرنا .

ولكن من التصوير والرسم والزخرفة والتصميم موادها البنائية وخصائصها .

ولكن من النحت والخزف كذلك .

وتتمتع هذه المواد الخام بخواص لها علاقة في البناء التركيبي للوحة أو المنحوتة . وهذه العلاقات هي العناصر الأولية في التكوين البنائي كما ذكرنا سابقاً .

أما أسلوب تكوينها ومرونة العطاء والعلاقات التي تكونها في الوحدة العامة للعمل الفني فهو أمر بالغ الأهمية في النتيجة الحداثية أو الخسية أو المنطقية أو التطويرية التي تصل إليها كخاتمة المطاف في النتاج .

أنواع الفراغ البنائي

هناك فراغ لكل من الفنون التشكيلية ولا يمكن التعامل في غير مجاله وعلى سبيل المثال :

١ - فراغ العمارة

وهو دائماً يكون على سطح الأرض ممنداً في الفضاء عالياً وأبعاده المساحية تكون محدودة على سطح الأرض وتسمى عرفاً قطعة الأرض وهي في كثير من خصائصها البنائية تشبه لوحة الرسم من حيث المساحة وأسلوب ملئها .

٢ - مساحة النحت

وهي على نوعين إما نحتاً جدارياً كما هو ظاهر في الرليف الذي وضعه الأستاذ المرحوم جواد سليم في منطقة الباب الشرقي في بغداد والمسمى "ثورة ١٤ تموز" فهو رليف نحتي "نحت بارز" من البرونز قائم على مساحة مرمرية عالية الجدار لكي يراها العابرون من جهات بعيدة .

أما النوع الثاني فهو النحت الخشيم الذي يشغل فراغاً في الساحات العامة أو المتاحف أو القصور أو أي مكان فيه فراغ خاص لعرض وتثبيت هذه الأعمال . ويحتاج النحت هنا إلى مساحة أو فراغ مناسب لإنشاء النحت وقاعدته لكي يكون ملائماً من الناحية المتاحية والفراغ وجوه ونوع الحدائق أو الساحات أو العمارات المحيطة به . وكذلك إلى حد كبير الانسجام الأسلوبى بين العمارات المحيطة وطرازها والطرز النحتي للتمثال المركز في الساحة الأمامية من هذه الأبنية حيث يتوازن الانسجام بين النحت والعمارات المحيطة به .

٣ - مساحات وفراغ الرسم والتصوير الزيتي واللوني

هناك أنواعاً مختلفة من المساحات وموادها التي نرسم عليها ، منها الورق والقماش والخشب (المعاكس) والورق المضغوط الخشن (الميزوناييت) وغيرها من المواد التي إذا حضرت تكنولوجياً أصبح لها قيمة عملية يمكن الاستناد عليها في الرسم وهذه المساحات مهمة من حيث الطول والعرض الذي يمثل المساحة وهي التي تقرر حجم اللوحة وقياساتها وكيفية حساب تعليقها على الجدران إذا كانت جدارية أو على الحائط إذا كانت لونية (زينية أو مائية أو حفر) .

وما اللوحات الجدارية فمساحاتها واسعة وكبيرة وتوضع لأغراض متعددة وأسلوب بنائها وانشائها يختلف عن الصور الزينية .

وما ينطبق على الفخار ينطبق على النحت من حيث القيمة التزيينية التي يعطيها عرض هذه الأعمال داخل المرافق الحياتية .

ومساحات السجاد والأقمشة معروف وظيفتها المساحية حيث تزين الجدران والشبابيك وأرضيات الدور والغرف . وكذلك الأقمشة لتغطي حاجات الألبسة الانسانية .

سنعرض بعض من مشاكل البناء الفكري والتكويني المساعدة للأغراض الأيجابية في البناء التشكيلي .

لعمل التشكيلي لبناء عمل رمزي يقوم بتوصيل الأفكار بين الفنان والناس على مختلف ثقافتهم ومشابهم وهو رمز مرئي . كما أن الفنون الكلامية رمزية تقوم بنفس العملية لإيصال الأفكار كذلك الشعر والموسيقى عن طريق الصوت والنطق .

وعليه ، القيام بالتنظيم التشكيلي نتيجة فكرية له رموز مرئية موجودة في الطبيعة أو مصطلح عنها من قبلنا لتعبير بها عن أفكارنا بواسطة الرؤية أو العمل الوظيفي لهذه الفنون وهنا الصلة الأساسية بين الفنان الإنسان

والجماهير الإنسانية وهي (العلاقة الحية للحياة المستمرة دوماً دون إنقطاع) ولها فعالية دافعة بين الفنان والناس (أو الجماهير المشاهدة) .

ولها غايات عاطفية واضحة تستند إلى عناصر متعددة . منها الوظيفة والحاجة . الحب والشعور . الحب الإنساني والشخصي . الدين . المجتمع . الحمل . التسجيل للحوادث . . إلخ . كل تلك مشاكل منها سياسية واقتصادية وعملية تدفع إلى إحياء روح الفن بين الناس * .

المبحث الثاني

الفراغ والمسافة

- ١ - سطح اللوحة .
- ٢ - السطح السالب (أو الفراغ السالب) .
- ٣ - الأسلوب التشكيلي لبناء الحياة .
- ٤ - الاشكال السالبة .

في هذا المبحث سوف نأخذ نموذجاً واضحاً لنا للمساحة أو الفراغ والذي نستخدمه في الرسم والتصوير ليرتبي هو "سطح اللوحة" وسنقوم بشرح المقصديات السالبة التصويرية التي تنشأ داخله أو على سطحه " .

١ - سطح اللوحة

وهي الفراغ الذي يتحرك في ضمنه الفنان حيث يرسم ويلون وهذا السطح المحدود بقياس الطول والعرض فقط كما في النموذج (١) وأما حركة التخطيط والتكوين بضمنها البعد الثالث أي المنظور التكويني للوحة كما في النموذج (٢) واللوحة ذات البعدين هي القاعدة الأساسية في التصوير الأكاديمي والكلاسيكي عبر التاريخ الفني .

سطح اللوحة أساس للمعاملة التصويرية في البناء الفني : the picture plane

إن النموذج (١) من الشكل (٣٧) وفي هذا الشكل المربع تظهر المحاور العمودية والأفقية في جوانب اللوحة التي يعتمدها الفنان في توزيع البناء الداخلي لعمله الفني ضمن اللوحة .

النموذج (٢) ش (٣٧) يمثل السطح المستقر مع البناء المستقر static place ونجد ذلك في القاطع (آ) مع محاولته في وضع مواز للحدود الخارجية للوحة وهذه الحالة تمثل قاطعاً مستقراً على أرضية اللوحة وأما المحاور (ب) التي تمثل الاتجاه المنظوري للأرضية الأفقية المرسومة في اللوحة وهي تمثل حركة ديناميكية للسطح هذا .

والقاطع (آ) هنا مواز لجدران اللوحة من جهة وإحاطت الخنفي للوحة من جهة أخرى كما هو ظاهر في المحاور (ح) .

النموذج (٥) يمثل السطوح القائمة التي تعطي إنطباعاً باستمرارية تقاربها ووجود ممر ضيق بين أعمدها طويلاً . وهذه الحالة مبالغة في الساء القائم على هيئة أعمدة وعمق منظورهما عبر أرض اللوحة ونجد هذا البناء بصفة خاصة في لوحات عصر النهضة وهذه الحالة تعتمد على النقطة المركزية المتلاشية على حط مستوى النظر وهي تقع في وسط خط مستوى النظر .

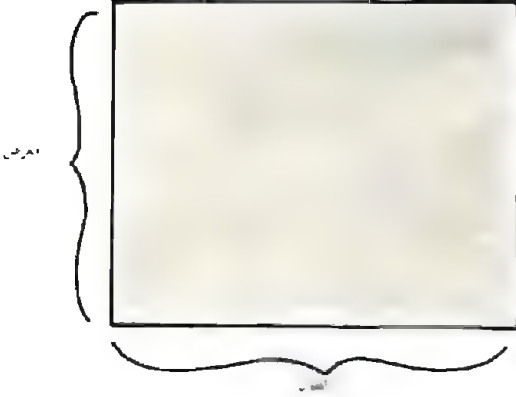
النموذج (٨) حركة الأبعاد الثنائية two dimensional movement

ويمثل تركيباً حركياً للسطوح المتداخلة مع بعضها والتفافه في الفراغ وتحرك أبعاد سطوحها بالترسلسل

شكل (٣٦) في بناء اللوحة

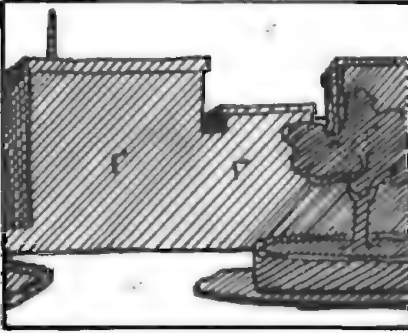
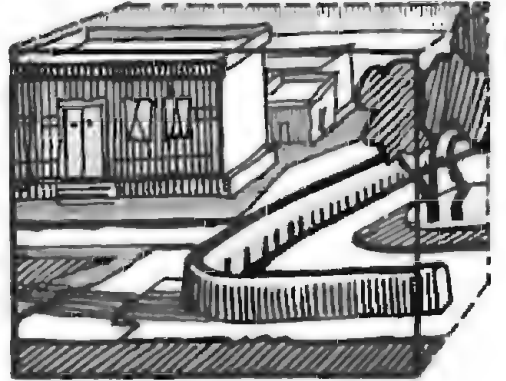
ن ٦ - إطار اللوحة

ن ٢ - مساحة اللوحة



ن ٣ - صندوق اللوحة

ن ١ - السائب والموجب في اللوحة



١ - يمثل إطار اللوحة الذي يحتضن العمل الفني ويوجب أن يكون متجانساً مع ألوان اللوحة ومتناسقاً

٢ - مساحة اللوحة بعينها الثمان بطولها وعرضها حسب الحاجة ويجب أن تكون رؤيتها قائمة

٣ - صندوق اللوحة هو التحيل للعمل وإلهامي لمتطور العمل الثالث داخل اللوحة بمثابة للانشكل .

٤ - السائب والموجب في ساء وتكوين اللوحة وتوزيعه حسب مساحات والأبعاد والمنظور .

حسب مركزها في الفراغ المنظوري الوهمي وكما تحسه العين . وهو إختزال وصفي للمودج (٤) هذه السطوح في مجمل حدودها يمكن أن تمثل شكلاً معقداً كما هو مرسوم في هذا النموذج البنائي .

وأبعاد المساحة والاطار هي دائماً اعتماداً وعماد الفنان التي سوف يبني عمله الفني عليها ولذا يجب أن تكون من محض اختياره حسب الحاجة والانشاء الذي سيكون في داخلها .

٢ - السطح السالب (أو الفراغ السالب)

وسوف يكون ذو أبعاد عميقة ثلاثة . وهي الجو الهوائي المتحرك من الأمام وإلى الخلفية . أو المساحة الفارغة التي أماما قبل البدء بالعمل والتي سوف تبني عليها الأشكال الصلبة التي تمثل العمل الفني الذي سوف نتجه في التنظيم الفني . والذي وصفناه في النموذج (١) وكيفية تطويره البنائي في النموذج (٢) حيث أقمنا بواسطة الخطوط المرسومة على سطحه بعداً ثالثاً ممتداً إلى العمق . وهذا ما نسميه (صندوق اللوحة) picture box ويمكن مقارنة صندوق اللوحة (بالمسرح التمثيلي) تماماً في حصر أبعاده وحركته ومساحته . وهكذا نقوم بحصر المنظور خلال اللوحة السالبة الذي يعطينا بعداً خاصاً في العمق الوهمي للوحة وذلك بواسطة علم المنظور ومنظور الألوان المربوطة والمستمدة من المشهد الذي نروم تصويره من الطبيعة التي أمامنا وهنا نأخذ الطبيعة التي نرسمها كحافز خيالاتنا المتحرك فنياً لإبداء أغراض إيجابية منظمة على سطح اللوحة .

ومن المحتمل أن نرسم أشكالاً إيجابية على السطح السالب تكون خطوط أشكاله أفقية موازية للخطوط الخارجية للوحة كما نرى ذلك في النموذج (٣) وخاصة ما يضح الفنان تخطيطاته الموافقة لخطوط اللوحة حتى ينشئ عملاً وظيفياً لبناء أو بيت أو عمارة في ضمن اللوحة ليكون في ضمن مساحة اللوحة . وهذا التنظيم البنائي له أبعاد فنية مجسمة وربما طبيعية مقارنة للمشهد الذي نقوم برسمه .

وسوف نؤثر إلى خطأ فاضح لا يوجد ما يضاهيه في ترك مساحة سالبة دون إملاء ضمن اللوحة على أنها مكتملة لما يبنينا من أشكال فنية مجاورة هذه المساحة السالبة .

ولذا يجب حساب كل جزء في اللوحة وكيفية بناء وتنظيم الأشكال والفراغات التي سوف نقوم برسمها والابتعاد عن إهمال أي من تلك الفراغات وتوزيع الأشكال الموجبة عليها وكل شيء في الطبيعة حين رسمه يصبح موجهاً . ولكن عملية توزيعه وتنظيمه وأخراجه هي الأساس في أسلوب العمل البنائي الانشائي لتكوينه فنياً وجماليّاً .

وعليه يمكن حصر المساحة السالبة في ثلاثة عناصر أساسية هي :

آ - الأبعاد الثلاثة التي يجب تكوينها على السطح السالب لبناء الأجسام والأشكال .

ب - المسافات العميقة في اللوحة (نتيجة لرسم المنظور) .

ج - حصر صندوق اللوحة (في الأبعاد) .

٣ - الأسلوب التشكيلي لبناء الحياة the plastic means or plastic form

هو البناء المعروف تقليدياً في الفنون الكلاسيكية والأكاديمية في بناء الأشكال والحياة وكما ورد في كثير من عناصرها في هذا الكتاب والتي تعتمد على الخط وتكوينه والنور والظل والأبعاد والمسافات وعلاقاتها وألوانها وكل مستلزمات التكوين للأشكال وكذلك التكوين التكميلي والكروي والدائري في البناء والحركة المستمدة

من هذه العلاقات كل تلك تشكل هيآت مختلفة لأشكال وأغراض مختلفة . وسوف نشرح هنا التباين في البناء الإنشائي .

البناء الديناميكي (المتحرك) تقاطع داخل اللوحة . والمؤشر بحرف (آ) النموذج (٣) وهو مركّز على الأرضية (ب) والخائط الخلفي للوحة المؤشر بحرف (جـ) فالتشكل المعيني (آ) نجد أن حافته العليا والسفلى لا توازي خط الأرض أو جدران اللوحة ولذا يعطي لنا هنا حالة الشعور بالدوران نسبة إلى الخائط الخلفي للوحة (جـ) وأما علم المنظور فلا تأثير له في رسم هذه الحالة الآن !

بناء السطوح المتداخلة كما في النموذج (٤) وقد وزعت القواطع المتداخلة مع بعضها وهي قائمة على أرض اللوحة . وتمثل حركة دائرية متداخلة السطوح متحركة ديناميكية توحي بنا بعنق الأبعاد الثلاثة المنظورية وهذه الحالة تمثل الشعور بالناحية المجسمة للسطوح .

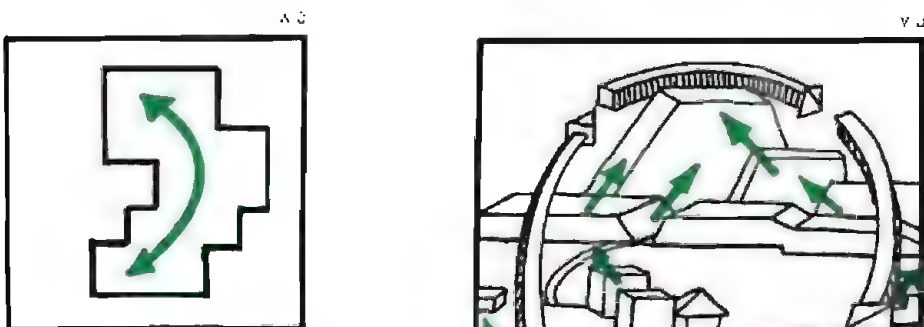
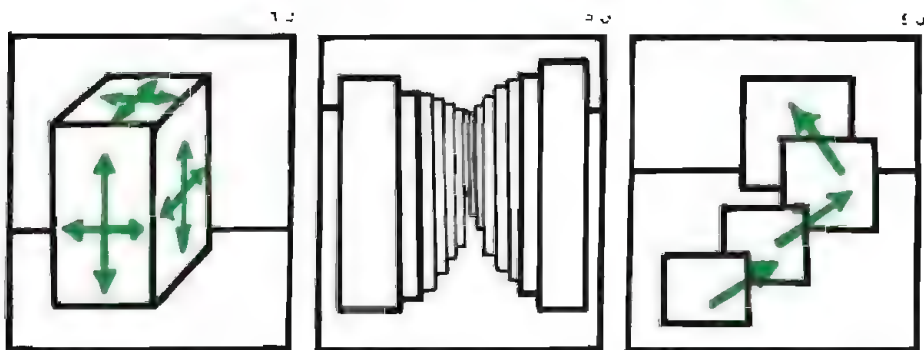
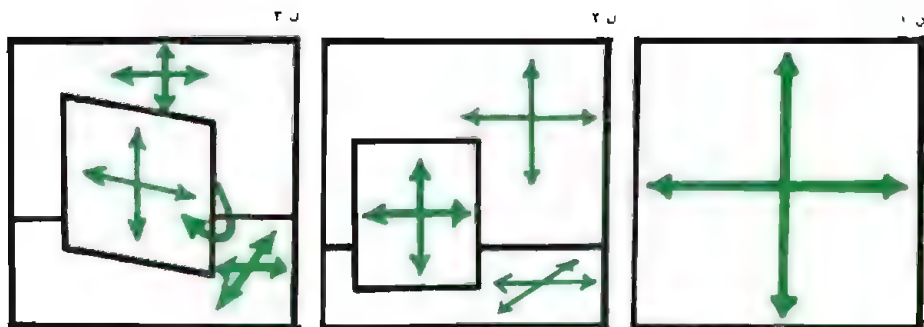
النموذج (٦) يمثل البناء التشكيلي الصلب للهياة (الشكل) حيث يمثل كيفية رسم السطح الأمامي (آ) والأفقي (ي) والجانبي (د) وهو متوازي مستطيلات مبنية في حالة المنظور تحت مستوى النظر .

النموذج (٧) يمثل حركة الحجم في الفراغ . ويمثل هذا النموذج أساساً مبنية على الأسس في النموذج (٥) والنموذج (٦) والفراغ يحتوي هنا على سطوح في (ن ٥) ونجد كذلك محسمات صلبة كما في (ن ٦) وهذه المجموع الصلبة من الحجم والمجسمات تستند إلى قاعدة صندوق الصورة كما في الشكل (٣٦) (ن ٣) .

والأسهم الصغيرة تشير إلى حركة الأحجام وعلاقة بعضها البعض والأسهم الخارجية الكبيرة الثلاثة تؤثر الحركة العامة ابتداءً من مقدمة الصورة ودائرة في صفها ولامة لجميع الأجزاء والحجوم المركبة منها عملية بناء اللوحة ومحتوياتها وتبدأ الحركة من الجهة اليسرى السفلى وتنتهي في الجهة اليمنى السفلى عابرة على كل جيات اللوحة كما يجب أن تقوم به حركة الرؤية للعين . وهكذا يتحرك الاتجاه إلى العميق في خلفية اللوحة ثم يتراجع ليخرج من العمق إلى الأمام كما في السهم اليمن . وهذه العملية مأخوذة من أعمال سيزان كنموذج ابتكاري لفنان في تحريك البناء ضمن عمق اللوحة وجنباها ليشد عير المشاهد إلى المعاني والحجوم والأجواء الملازمة في اخراج العملية الفنية للوحة .

النموذج (٩) يمثل بناء نوعين من التراكيب واحد السطوح الهندسية في ضمن المنظور الحركي والثانية هو حشر سطح أو حجم غير منتظم يعارض السطوح (١ - ٥) وهذه النظرية وجدت في خبرة من أعمال كبار فنانين عصر النهضة وما يليه . وخاصة في أعمال تيتيان وجورجوني .

النموذج (١٠) نجد نوعاً آخراً من السطوح ذات الأبعاد الثنائية وهي قائمة على أرض اللوحة وهذه المستطيلات الثلاثة في الغرض البنائي نجد أضلاعها العمودية توازي حدود اللوحة القائمة . وهي لا تمثل التداخل فيما بينها بل منفصلة تماماً عن بعضها في الفراغ الذي يحتويها . وهنا نجد التضاد في ارتفاعاتها كما تفسرها العين contrast high وهذا البناء المنتصب العمودي نجد له الأثر الكبير في الفن العراقي القديم . والنم البيزنطي . وتسمى هذه الحالة في تساوي نهايات رؤوس الأشخاص حيث كانوا جلسوا أو واقفين . وتسمى isoccephaly وهذه الحالة تظهر في شكل واضح في بناء اللوحات الحداثية ذات الأشخاص الواقفين في مقدمة النوحة وهذه اللوحة لا يوجد لها خنمية عميقة تقريباً كما نجد هذا الحالة هذه في النتاج الحائطي البيزنطي والفرعوني والآشوري والفندي وخاصة بصفة مميزة في النتاج القديم غير المنظور من ناحية المنظور .



النموذج (١١) ويشير إلى النسيم داخل الفراغ يمثل حركة سائبة وهي تمثل الحركة ذات النعدين تقريباً وتعتمد على جمال حركة الخط ودورته في الفراغ كشكيل بنائي خارج عن نطاق موازاة حدران اللوحة . بل معاكساً في حركته .

النموذج (١٢) محاور الأحجام Axes of volumes - هذا النموذج يمثل محاور أحجام ثلاثة مختلفة وهي في الحجم (أ) القائم من متوازي المستطيلات والحجم (ب) أسطوانة ومحورها الوسطي وحجم (ج) بمثل متوازي صغير أفقي مع محوره . إن هذه الفوارق في الحجم ومحاورها علاقة كبرى في بناء الأشكال في مختلف مليات التشكيلية أي كان نوع ذلك التشكيل

النموذج (١٣) يمثل حجوماً شاذة التكوين وانباء مع محاورها والحجم (أ) مع محوره والحجم (ب) ذو النعدين يختلف عن (أ) الخمس . ويصغر محور المشرق نصف الحجم (أ) ويعظم من ذلك أن الدوران يمكن أن يحصل للحجم إذا ما تحرك حول المحور . وهذا جائز في بناء الأشكال ذات الدوران الغوري .

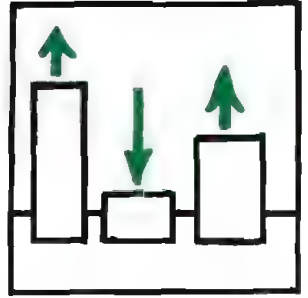
النموذج (١٤) يمثل سطوحاً متكونة على بوعين الأولى مستقرة والأخرى متحركة حركة ديناميكية فقسيم مب أصلاها نوازي أصلا حواش اللوحة كما في السطح الأمامي الكبير وأما السطح الخائبي والسطح الأمامي الصغير متحركة ديناميكياً بشكل واضح . وتعرف من الأبعاد والأسهم المؤثرة لذلك والشعر المتواتر عن هذه السطوح مختلف ومتميز بوضوح بين أوضاعها وحلقة اللوحة المؤثرة بأسهم متعامدة شاقولياً وأفقياً أما الأسهم التي في وسط السطوح المختلفة فهي تؤثر كموازنة لأصلا السطوح التي تحتلها والتي تمثل نماذجاً منحرفاً عنها . وهذه الحالة تعتبر من الحالات المعقدة في ساء وتكوين العمليتين الإنشائية المختلفة تشكيليلاً . وذات شدة متباين نتيجة لأوضاع السطوح التي تمثل هذا الإنشاء كرمز تكويني لها

النموذج (١٥) الشد بين الأحجام المختلفة التكوين . وهو تصفية واضحة للنموذج (١٤) من حيث تكوين الحجوم الخمسة فيه إن كانت تكعيبية أو أسطوانية . والحركة هنا تختلف الشد لا تمثل النوازي حواش اللوحة بل أحجاماً متحركة الأضلاع ولكنها مستقرة على أرض النوحة حول حجم يمثل الأسطوانة كمرکز حركي مؤثر بواسطة الأسهم . وهذه الأسهم الدائرية تمثل حركة حجم الأسطوانة وما يحيط به من فراغ يمكن أن يتحرك وهماً بمس حركة الأسطوانة . وأما الأحجام المؤثرة بالأسهم وعلاقتها بأسهم خلفية اللوحة المتعامدة تؤثر الحركة الواضحة الديناميكية لهذه الأجسام في سائها عدا قاعدتها المستقرة على سطح أرض النوحة foreground .

النموذج (١٦) يمثل الشد الحاصل من حركة اغاوير والعلاقات المؤثر فيما بينها لأظهار اختلاف إنحاءات هذه اغاوير إذا كانت مستقلة أو أنها توهم بأنها أركان لسطوح وهمية مربوطة فيما بينها . ولها علاقة بالنموذج (١١) و(٦) .

النموذج (١٧) يمثل الشد خارج الشكل المقفول وهو سطح مفرد واحد ولكن له تبعات محيطية مختلفة ومن جراء هذه الانبعاثات تظهر لنا علاقات الشد المتدفق من الداخل إلى خارج حنيات الشكل والمؤثر عليها بالأسهم المميزة * .

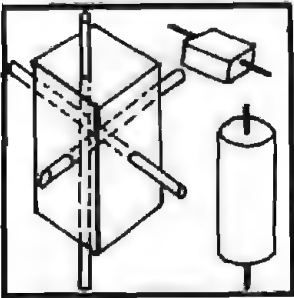
۱۶۰



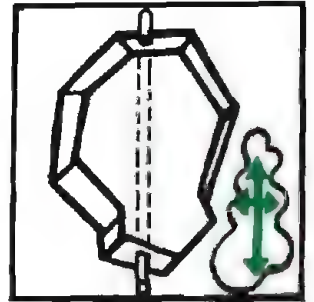
۱۶۱



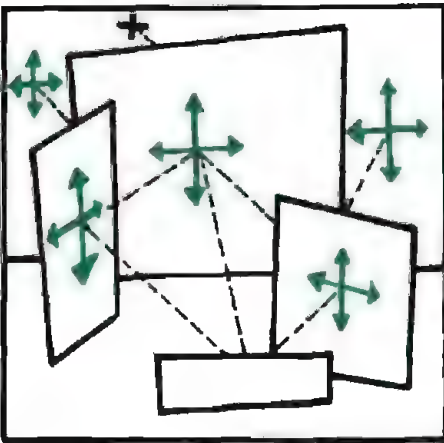
۱۶۲



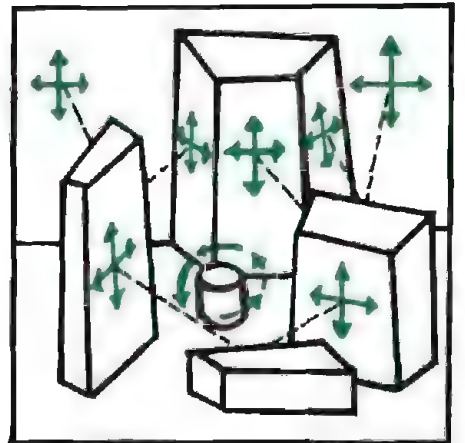
۱۶۳



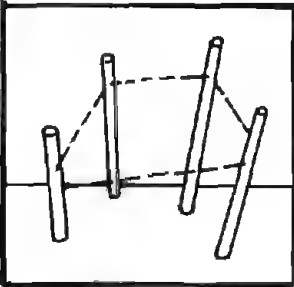
۱۶۴



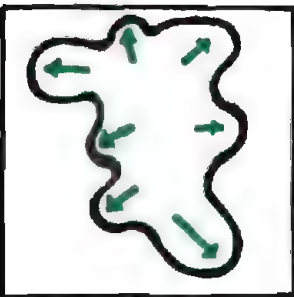
۱۶۵



۱۶۶



۱۶۷



إن ما شرحناه هنا مع الأشكال يمثل أسلوباً معيناً نموذجياً في كيفية بناء الأشكال والحجوم والمساحات والألوان داخل سطح اللوحة . وعمادنا هنا كان على الإشاء الذي إتبعه الفنان سيزان وهذه العناج لها علاقات وثقى بأساليب الفن المتعددة عبر التاريخ من الناحية البائية وقد طرقها فنانون مختلفون في مختلف العصور مجتمعة أو فرادى . وهي تمثل صلاية التشكويين والبناء في العمل التشكيلي التصويري . وخاصة صمن الفراغ* .

٤ - الأشكال السالبة Negative shapes

جرت الطريقة المتبعة علمياً أن هناك سطوحاً أو فراغات سلبية تملأ تشكيلياً بأشكال إيجابية ولكن لا نأخذ من النصير في الكلام عن وجود مساحات وأبعاد وتوزيعات سلبية وهي قد تستعمل فنياً كما نرى ذلك في النموذج (٣) والمقارنة يمكن لما أن نحصر الأشكال في سلبيتها وإيجابيتها فمثلاً إذا وضعنا نفاحة على منضدة ففني هذه الحالة تكون النفاحة موجبة فيما سطح المنضدة سالماً وإذا رسمنا جلاً ففني هذه الحالة يكون السماء سلبياً . وهكذا رسم الأشجار غاء السماء . وحلقة اللوحة السالبة تتكوّن قيمتها إذا ما رسمنا أشكالاً في أمامية اللوحة . وهي إعتبارات تشكيفية تتوقف على مساحة اللوحة والأحجام التي في داخلها وكيفية إحتلال مراكزها وبعدها وقربها وأهميتها وصفها وكلمنا وضعنا شكلاً في سطح اللوحة أعطت له لأهمية وأعتبر موجياً تجاه الجوارب التي في اللوحة الغير مرسومة وكلمنا كان الحجم كبيراً وقريباً كان موجياً أكثر وكلمنا أعطيت أهمية لجسم ما ليدلّك على فكره رغم صغره فهو هنا يقوم بدور إيجابي أكثر من سطح يجاور له وخال من حوائيه وهكذا . كما نتأهد في النموذج (٥) حيث أهمية الأشكال الأيدية تنافس بعد المسافات المتكونة داخل سطح اللوحة .

* بول سيزان ولد سنة ١٨٣٩ في إكس إن بروفانس ورحل في سنة ١٩٠٦ م . من كبار رواد الفن المعاصر لعب دوراً أساسياً في قلب التفاضيل "التفديدية" وأوجد ميّزاً جديداً للبحث والفكر والرؤية المعاصرة

البحث الثالث

مفهوم البناء وأنواعه

مقدمة .

نواع لبناء الفني وكيفية تكوينه فنياً

مقدمة

بينما في المبحث الثالث غودحاً لأسلوب البحث البنائي في التكوين الإنشائي عند سيزان وبعض من الفنانين الآخرين . ولكن يستوجب هنا أن نبين أنواع هذا البناء والأسس التي يستند إليها وكيفية معالجة الحوار الفنية في إبراز أهمية العناصر الأساسية المراد إخراجها والتركيز عليها ضمن العمل الفني وأسواق التماذج هنا إما أن تكون تصويرية الإبداع أو تصميمية لكي تفسر بوضوح الأسس المساندة . ولفهم عملية البناء نوضح الآتي :

حينما كنا صغارا كان اهتمامنا التعبير عن أفكارنا بواسطة المفردات التي نتعلمها بالفطرة من أهلنا ومن هو حولنا وذلك نلفظ الكلمات تقليداً ولكن أهلنا لم يكن لهم القدرة على تعليمنا ما هي الأفعال والأشياء ومشتقاتها وقواعدهما وأصوفاً... إلخ . ومن بعد في المدرسة قام المعلمون بما يجب من تعليمنا هذه القواعد لعرض البناء السليم للفتا تشكلك ونعر عن أفكارنا بواسطة نكتة أو كتابة والعرض الخفي ها من تعلم الصرف والنحو والأملاء والإنشاء هو عملية تشكلك والاتصال بالغير للتعبير عن أفكارنا وإيضاحها للآخرين بواسطة -عملية بناء لغوية فكرية أقرب ما تكون للسلامة والمنطق والجمال اللفضي والتكويني- لفظاً وكتابة .

ومن هنا مسؤولون عن دراسة "البناء الفني" structure of arts وهي لغة خاصة لها مفرداتها وقوانينها وعلاقاتها وطرق إيصالها إلى الآخرين . وتتعلم كيفية الكلام بواسطة لعمر عن أفكارنا ولكن لغة البناء على اختلاف أنواعه من عمارة . رسم . نحت . زخرفة... إلخ . ولكل من هذه الاختصاصات لها معاني عامة نحن بصدها أما وسائل تحقيقها فلها دراسات مستقلة تقنية تساعد طالب البحث في شتى الدراسات والأساندة المختصين . وليس من الضروري الأخذ بكل ما نتمتع من قواعد وأصول اللغة أو الفن لغرض التطبيق البنائي ؟ بل إن ذلك يعتمد على النزعة والرغبة الفردية في الإبداع . والأظهار والارسال للآخرين مع تمييز بين فنان وآخر عن طريق أسلوبه ووسيلة تعبيره وجوهر مايبغي إيصاله فنياً والغرض من هذا الإيصال والخس الذي يلازمه ليربط بين الموضوع والرؤية والتقنية التطبيقية .

والبحت الشخصي والابداعي الذي ندفع للأخذ به في مضمون العمل الفني البنائي . وهذا لعمري ينطبق على الشعر وأصوله وأهدافه كذلك .

في الفنون المرئية visual arts نعتد في البناء على الصياغة الموسيقية الغنائية لفهقة أو الأشكال وهذه القيم البنائية تسمى "القيم الغنائية" lyrical values التي توحى لنا بالمسرة أو الفرح أو الاطمئنان إن هذا التنظيم في العمل الفني والمسمى "البناء" هو الذي يلفت نظرنا إلى معاني أخرى عميقة التأثير الجمالي في أعماقنا .

وهناك دوافع أخرى في بناء العمل الفني وهي كيفية ربط العناصر الفنية وتوجيهها للوصول بالعمل الفني إلى نهاية ذات غايات متعددة سبق أن بينا روابطها في البناء والعلاقات .

وكل عمل فني يبني وينشأ يكون أسلوب تكوينه وحلقه ليس دفعة واحدة بل خطوة خطوة وجزء مع جزء آخر مكملًا ومساندًا حتى تنتهي من جميع العملية وبعد الانتهاء من جميع الخطوات والأجزاء . تتحول النظرة إلى العمل الفني ككل وهناك يصبح التحيكم والموازنة والحذف أما التحوير من قبل الفنان أمراً ضرورياً ونهاياً لدفع العمل نفسه إلى الجمهور أو الفائدة الوظيفية النهائية .

ولا ننسى أن الفنان يقاد هنا لأهداف معينة وهذه الأهداف ربما تتغير خلال مخاض العملية الفنية وربما يتعد عن الهدف كثيراً أو قليلاً إن ذلك يعتمد على ما نسعى إليه في الهدف والمعنى والأيذاء والسيطرة الخاضعة بين الفكرة والموضوع من جهة والتقنية في العملية الفنية من جهة أخرى .

ولا ننسى أن مجمل عملية البناء تتوقف على أمرين عند الفنان :

أ - إما أن يكون الخلق الذاتي مربوط بالفنان نفسه كما في المدرسة التجريدية .

ب - أو أن يكون موضوعياً مرتبطاً بفكرة أو هدف كما في أغلب المدارس الأكاديمية . والتجارب في الفن لا تقتصر على ما تقدمه من خلال هاتين النقطتين فقط بل تعتمد على المعنى أو الجسالية أو الرؤية التي يستشعرها المشاهد من جراء وجود هذا العمل الفني وربما ما يؤدي هذا العمل من ناحية وظيفية أو حسية شعورية ، أو موضوعية .

إذا وضعنا دائرة حراء في أوحة ما . من المحتمل نحي تفهيناً عماذا يقصد بها هل لها معنى موضوعي ؟ أو لها معنى جمالي ؟ أو معنى شكلي ؟ أو معنى موسيقي أو غنائي ؟ كل تلك الأحاسيس تتداخل عند المشاهد تستقر عند رأيه حسبها يستنتج لها من معنى مطابق لحسه وأفكاره التي يعرفها أو يعتقها أو يتأثر بها عفواً . والتفسير هنا يتوقف على مدى ما قد تعود عليه المشاهد من رؤية وتفسير ودراسة الأعمال الفنية . وكل مشاهد هنا ربما يفسر ما يختلف عن الآخر إلا في حالات الأعمال الموضوعية الواضحة .

ولا نهمل عصر الجمال والتأثر به في العمل من أهمية تفقدنا إلى المعرفة إلى ما في داخل اللوحة وتكوينها الأمر الذي يساعدنا على المسرة والتحليل والتفسير للرموز التي تحتويها اللوحة أو العمل والفنانون عادة حينها يضعون الألوان وهم يعرفون عنها الكثير . يضعونها على ما يجب أن يفسره المشاهد تلقائياً ودون عناء أو قسر والمشاهد لا يهتم بصحة تكوين وبناء هذا اللون بقدر ما يجلب إليه من مسره ومعنى قابل للتفسير لديه ومساعد على فك رموز رغائته التي يجدها في بناء أي عمل فني يرتضيه لنفسه بمسره . *

أنواع البناء الفني وكيفية تكوينه

إن العوامل الأساسية التي يستند إليها البناء هي المساحة أو الفراغ . ثم الحجم والأبعاد وعماد هذه العملية نسوج وإمتداد الفنان عبر التكوين العملي لتطبيق عمله .

سبق وأن بينا في مباحث سابقه عناصر عديدة من عناصر البناء الفني منها :

- ١ - Line _ أسلوب تكوين النقطة والخط ومعانيه .
- 2 - shape _ الشكل ومقتضياته وأسلوب تكوينه عبر الفنانين وعصورهم .
- 3 - the value of shade and light _ الظل والنور كقيمة ضوئية .
- 4 - colour _ اللون ومميزاته الطبيعية وتكوينه الفني .
- 5 - The art and artist _ الفن والفنان .

أ - تعجيل اللون .

ب - علمية اللون .

ج - اللون كلغة أساسية في الفنون المرئية colour .

د - الملمس (التركيب الملمسي) texture .

وهناك علاقات وروابط غير منظورة لعناصر الساء لم نتطرق إليها ومنها :

- ١ - الانسجام Harmony
- ٢ - التضاد Contrast
- ٣ - الحركة Movement
- ٤ - الأيقاع Rhythm
- ٥ - قواعد وأصول الأيداء Syntactical values
- ٦ - صحة الرؤية والبناء Haw to see
- ٧ - العلاقة مع الطبيعة Relations with nature
- ٨ - البحث Theme
- ٩ - التنظيم Orgnization

إن دراسه العلاقات مع العناصر السالف ذكرها إذا ما أحس تنظيمها ووزعت في المكان المناسب (كما نفعل في علم الصرف والنحو اللغوي) فإننا نسعى هنا حتماً نصل إلى تهيئة أواصر العناصر الفعالة في بناء اللوحة أو العمل الفني المرئي أي كان نوعه وبذلك نكون قد كسبنا في آن واحد (الذوق والتحرير الجمالي) للتكوين الفني في مجمل البناء . كحصيله عمليه لأخراج اللوحة في تكوينها كهيئة form وسوف نتطرق في باب الحياة عن ذلك .

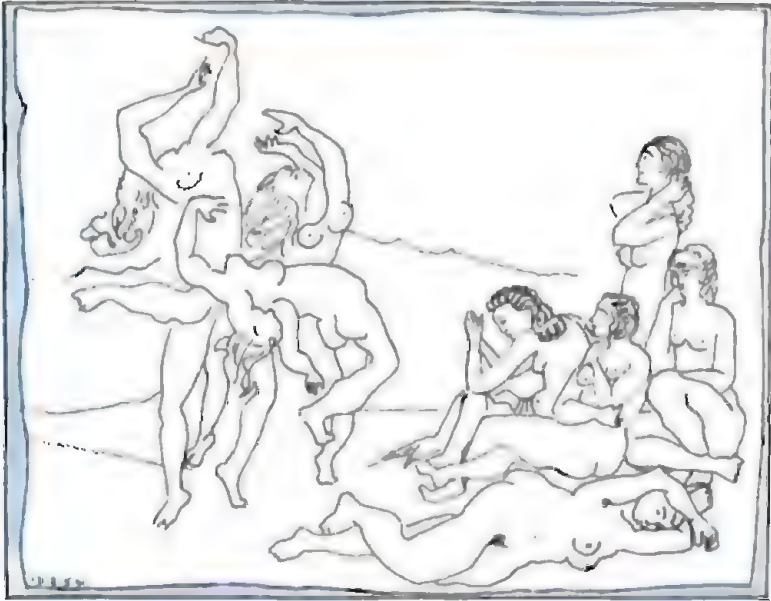
١ - الانسجام Harmony

في كل عملية بناء يوحد عملية إنسجام وعملية تضاد خفية أو ظاهرة لمنسجه العامة gum ولكن يوجد عمل له الغلبة الظاهرة في الانسجام أي أن ثلثي العمل تقريباً يستند إلى هذه الظاهرة والثلث الآخر تضاد ومسحة عامة والعكس بالعكس .

والانسجام عملية أساسية في كل الفنون الزمانية (الموسيقى المسرح ، الغناء ، الرقص) والمكانية (كالفنون التشكيلية) أي لها (مكان ثابت لا يتغير) كالعنارة ، النحت ، الرسم ، الزخرفة ، الفخار والتصميم . . الخ . وعملية الانسجام تستند إلى التوافق كما ذكرنا إما في المساحات أو الايقاعات اللونية المتقاربة في دائرة ألوان الطيف الشمسي أو في الحجوم والكتل أو التقارب في درجات الضوء وتسلسل قيمته أو الأبعاد وأطوافه أو

شكل (٣٩) الانسجام

١ - تخطيط الكاسر يخلق جاذبية حركة اعطى ونكونه وحسن معناه



٢ - تكون توني وهي متشابهة جالياً وصوتياً



الحركة الحياتية وتقاربها كالحيون والانسان أو شفافية الأجسام ومظهرها السطحي واللوني أو الحشونة ودرجاتها أو النعومة الحسية ودرجاتها أو الصلابة وأنواعها في انمادها أو للينة كذلك كل تلك عوامل تؤثر تأثيراً واضحاً في عملية الانسجام البنائي . ولا يمكن بناء حائط من الكنكريت القوي دون تطعيم مساحات منه بنعومة مصفولة وملاوة معينة لأن صلابة الكنكريت صلابة بنائية وليست ذوقية أو فنية لذا يستوجب الأخذ بدرجات متفاوتة من الاكساء إما إكساءً جصياً أو جصياً ملوناً أو ألواناً أخرى مقاربة لجو البناء أو تزيين بأنواع من المرمر الملصوق على الكنكريت مثلاً لغرض إيداء إنسجام ذوقي وهكذا ونجد نفس العملية في الرسم والتصوير الزيتي ، أما العملية الانسجامية تأخذ مكاناً يلفت النظر . ومقصودة في الرسم لتوحي الانسجام الطاهري دون الالتفات مثلاً إلى التضاد الغير مقصود في هذه الحالة . وسنبين من الأمثلة ما يناسب الموضوع في الشكل (٣٩) وبما أن عملية التماسق البنائي أمر صعب التكوين لذا يعتمد في الدرجة الأولى على ذوق الفنان وأسلوبه في البناء والابداء وكلما كان الانسجام مندفعاً ومتكافئاً لايداء المعنى بوضوح وجمالية وذوق كلما كان العمل الفني أقرب إلى النجاح منه إلى الاخفاق . ونحن لا نرسل ممدسة وأسلوب معين للابداء فالانسجام كالعلاقة الموسيقية له المعنى الجمالي مربوط بالموضوع والأسلوب والهدف . وليس الانسجام مقصوداً على اللون أو الخط بل ينطلق إلى المساحة وكبر المقاييس وصغرهما أو الخجوم والكتل التي تتحرك في ضمن عملية التركيب وكذلك أحجام المنظور داخل اللوحة والحركة المتواترة فيه كل تلك تستوجب التنظيم المنسجم إذا ما رغبتنا ذلك عن وعي وقصد .

وعسبة انسجام المساحات أمر بالغ الخطورة إذ يعتمد في كثير من الحضارات على النسبة الذهبية وإشعاراتها وكذلك نسبة المودولور لكوربوزيه وهي نسب حديثة ظهرت بظهور البوهاوس حينما كانت تصيح بأعلى صوغها أن النسب في التوزيع البائي التشكيلي أمر بالغ الخطورة في الفنون الحديثة .

إن أغلب الأعمال اليونانية والرومانية وعصر النهضة تنسجم بالانسجام اللوني والصوتي والبقي وهي تستند إلى خط يحدد المساحات بجمالية عالية تستوجب الدراسة للأخذ منها وأما الفنون الشرقية ومنها العربية واليابانية فلها الباع الأول في إنسجام اللون وجمال الخط لأنهما عماد بنائها الفني في كل الأزمان والعصور .

الشكل (٣٩)

النموذج (١) يمثل تخطيطاً للفنان ميكاسو وضعه سنة ١٩٥٤ وهذه اللوحة تعطي لنا إنسياب الحركة الحسية الشبة عفوية ومدى إنسجام جمالية خطوطها . "النموذج نقله المؤلف" .

ن (٢) من وضع المؤلف يمثل إنسجاماً بضعياً ذي ثلاثة ألوان منسجمة مسطحة مع حدود للبقع تمثل حركة منسجمة في تكوين الخدود لها . وهي تعطي نفس فكرة وإيداء البناء المنسجم للبقعة في (ن ٢) والخط في (ن ١) .

٢ - التضاد Contrast

التضاد لم يكن للألوان فقط أو البور والظل والقيمة الضوئية بل يمكن ذلك أن يتولد من رسم المساحات والفراغات والخطوط والأحجام والأبعاد الطولية . أو الملمس وحشونته ونعومته ، والتضاد أمر قائم في الطبيعة .

مثل ما نرى في الحياة اليومية رجالاً طوالاً يقابلهم اناس قصار ويوجد السمك والصغار والكبار ومن الألوان الأسود يقابله الأبيض والأخضر يقابله الأحمر وهكذا ... الخ .

وسوف نشرح هنا العناصر التالية :

- أ - التضاد اللوني .
- 1 - colour contrast
- ب - التضاد في الخطوط .
- 2 - lines contrast
- ج - التضاد في المساحات .
- 3 - contrast of space
- د - التضاد في الملمس .
- 4 - contrast of texture
- هـ - التضاد في النور والظل .
- 5 - shade and light

أ - تضاد اللون

سبق أن شرحنا هذا التضاد في باب اللون وبذكر هنا أن الألوان لها مقومات خاصة فإن كانت كروماتيك أى سلسلة ألوان الدائرة الصورية فكل لونين متقابلين في هذه الدائرة يمثلان تضاداً أي أن الأحمر يقف ضده الأخضر والأصفر يقف ضده البنفسجي والأزرق يقف ضده البرتقالي وهكذا .

وكذلك الألوان الحارة يقف ضدها الألوان الباردة مثل النور البرتقالي تكون ضلاله زرقاء .. الخ . والألوان المحايدة الرمادية كالأبيض ودرجاته ضد الأسود ودرجاته وهكذا في عملية نسيق الألوان . ومن مظاهر هذا التسيق التضاد طبيعة كل لون إذا ما قارب لوناً مضاداً له طهر تشبعه الضوئي بشكل عيب وإذا ما ابتعد نقبضه خفت صوته وهذه الغاية تستعمل الألوان المتضادة أو المتجاذبة كما يسميها البعض . وكذلك في سلم الألوان الحارة والباردة .. الخ .

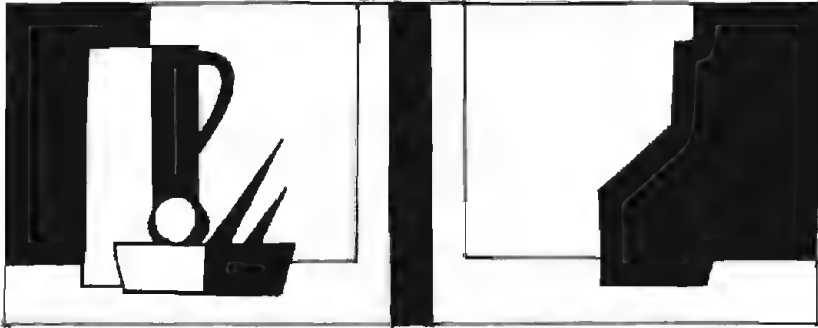
وهنا تستوجب استعمالات الألوان المتضادة في حالات التصميم والزخرفة الواضحة لتجذب الانتباه والنظر إلى ذلك العمل الفني ولها استعمالات في البناء الدراماتيكي العيب . أو المسرحي أو المواضيع التي تدل على التعب والعنف والمشاعبة أو في بعض الحالات تمثل حالة نفسية خاصة من هذا القبيل .

ب - التضاد في الخطوط

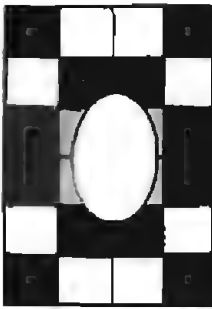
حين تكوين الخطوط فإن الخطوط لها طابع معين . منها المستقيم ومنها المنحرج والمختصر والدائري .. الخ . فالتضاد في التكوين خلال مساحة معينة يعين ذلك الاتجاه المقصود فلو رسمنا دائرة وحولها خطوطاً أخرى مستقيمة لظهر التضاد الخشن في هذه العملية . ولو رسمنا خطوطاً منكسرة مع أخرى متعرجة لكانت نفس الظواهر وهكذا . وتعلم ذلك حيث التجارب المتعددة حينما تظهر أنواعاً مختلفة من هذه المخادج لغرض التأكيد على هدف ومقصد معين في المشاهدة وتكوين بناء هذه المشاهدة .

ج - التضاد في المساحات

نعلم جيداً أن المساحات الهندسية التي مستخدمها في الفن منها في العمارة كمساحات الأرض ومنها مساحات للفوحات الرسم أو الخرائط مقومات هذه المساحات داخل اللوحة كذلك حينما نوزع مساحة



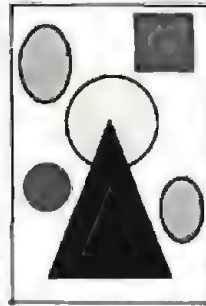
نوزيع متضاد للمساحات بوجهها بسيطاً بين الأسود والأبيض
نوزيع موضوعي وحشوي متضاد للمساحات بونير فقط كوز
وطل .



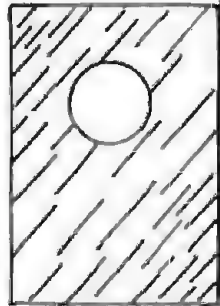
التضاد والسيطرة للمساحة واللون



التضاد في صورة الشكل



التضاد في المساحة واللون



التباين في الخط



التضاد للتباين في القيمة اللونية في الأشخاص الأربعة وقد استقطبت التفاصيل بوجهها بسيطاً للمساحة البسيطة

اللوحة . فالمساحة الكبيرة يبرزها المساحة الصغيرة والشكل الهندسي (المستطيل يبرز المربع) (والدائرة تبرز المثلث) والمثلث يبرز الممدس وهكذا في مظهر اشكالها المثلثية .

وحتى في الطبيعة تنارع مصاد لبعضه فمساحة المزرعة يبرزها مساحة انهر المجاور ومساحة النهر المجاور يبرزه مساحة الجبل .. إلخ فتوزيع المساحات في التباين أو التصاد مقصود في الفن لاطهار أحجام هذه المساحات والتأكد على أهمية بعضها دون البعض الآخر كهدف مقصود .

د - التصاد في الملمس

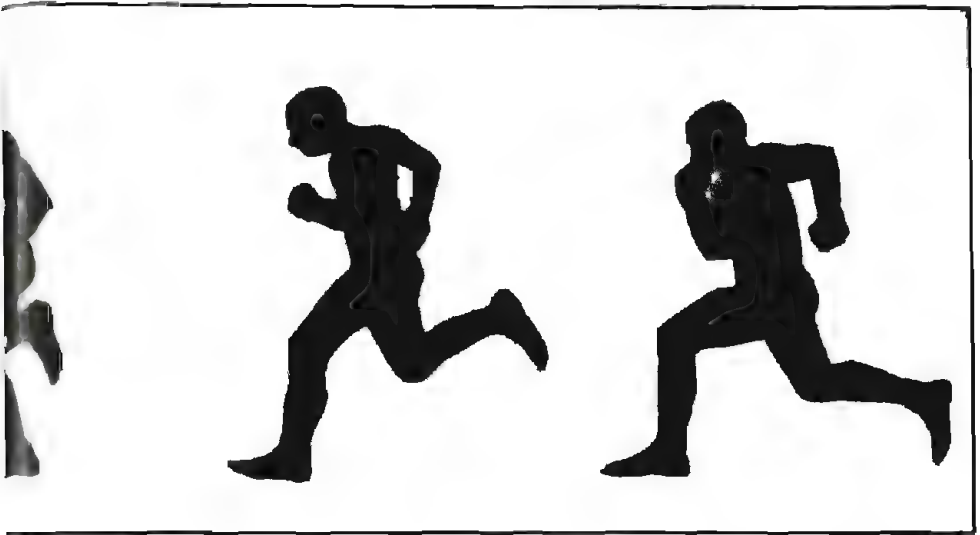
وهناك العلاف الملمسي للطبيعة وكيفية تكوينه فنياً . فطابع الخشونة والنعومة في المواد وكيفية تكوينها والمواد الصلبة والناعمة . والشفافة . . إلخ .

وكذلك كيفية إظهار هذه الخصائص في الرسم أو التصوير . وكيفية استخدام مواد خشنة في الرسم وكيفية نعيم هذه المواد الصلبة أو الألوان المنتصفة على سطح اللوحة . أو استخدام الحوت المختلفة الملمس من نحت مجسمات ناعمة أو خشنة أو معقولة أو مرودة . أو كثرة الكتل . . إلخ . كل تلك تدل دلالة واضحة على اختلاف الألوان والكثافة في سطح الملمس . كما نرى ذلك واضحاً في أغلبية الأقمشة المنسوجة والمنونة .

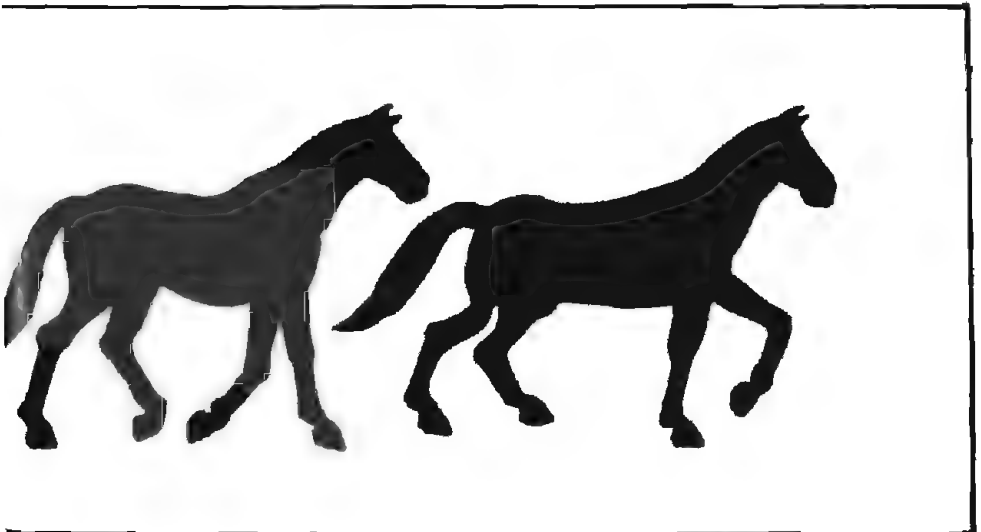
هـ - التصاد في الظل والنور

والكل يعرف أن ضوء ظاهرة طبيعية ملازمة للطبيعة وحياتها اليومية منذ الأزل .

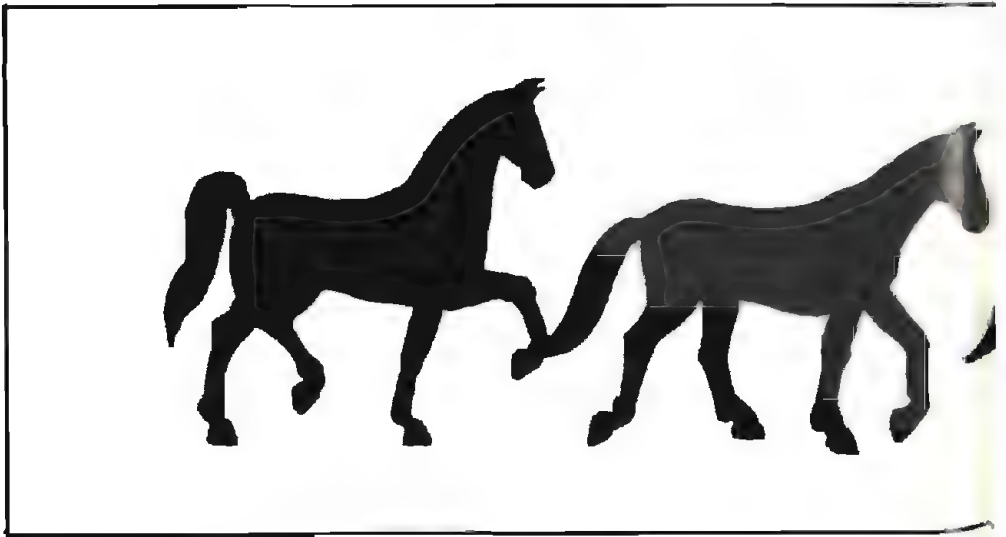
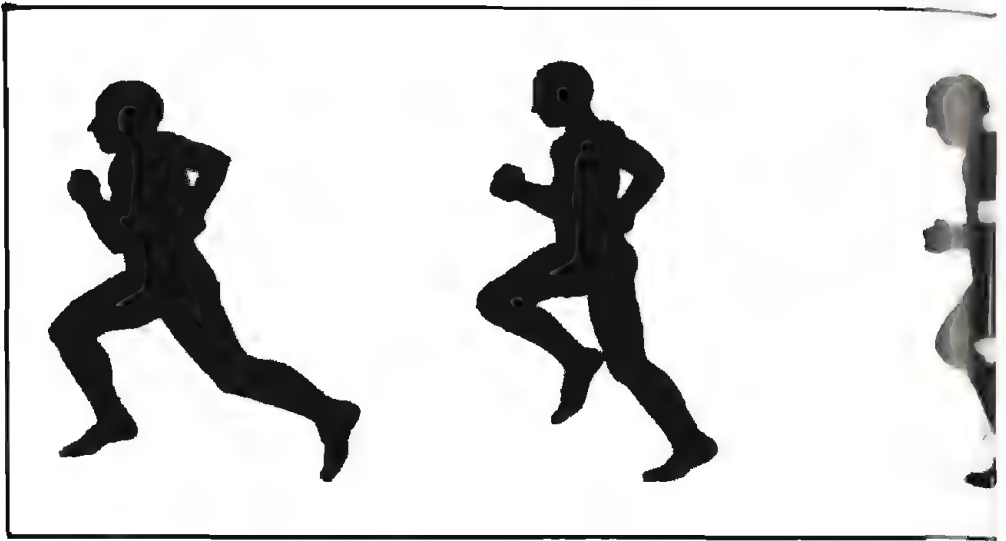
والنور والظل هما العاملان المتضادان الملازمان لبعضهما في سقوط الضوء على الأجسام وكل جسم يصله النور لابد أن يكون له عتمة مقابلة للنور الساقط على سطح الجسم وظل ساقط من جراء وجود الجسم على سطح الأرض كما نلاحظ ذلك في النور الساقط على صندوق أو رفقانة كما ورد في باب القيمة الضوئية ولكل مظاهر الطبيعة أمامنا إما نور ساقط مباشر أو نور ساقط غير مباشر . فالمباشر له ظل على سطح الأرض والغير مباشر ليس له ظل ساقط بل ظل معاكس للنور على سطح الجسم . ونفس القانون ينطبق في هذا التصاد في عملية تسليط ضوء الصناعي على الأجسام وحذته وسطعانه يكون أشد لغرب مركز الضوء . فالنور والظل عملين متضادتان متباينتان لهما مقياس متساوية في الكمية مختلفة النوعية . وهذه الظاهرة لها معناها الفني وهي تعلم كيفية إيدانها بانيئاً في العمل الفني لأغراض شتى منها التجسيم مع اللون لاعطاء معنى واضح في الرؤيا حتى تلمس معالم الجسم المرسوم أمامنا أو نصياغة الحياة التي من صفاتها الرئيسية الشكل والشكل على الغالب له حمأة النور والظل في التشكيل . وكل حجم أو فراغ يجسم له هاتين الصفتين . ومساقط الظلال على سطح الأرض في اللوحة يلعب دوراً في قياس الأبعاد وحدة الضوء وخفوفته له الدلالة الواضحة على البعد والقرب أو ساعة الاضاءة النهارية . فعند التروق يوم الضوء الخافت وكذلك عند الغروب ولكن في وضع النهار العملية تختلف ويمكن لنا في المشغل أن نعين مقدار الضوء لعرض رسمه وتكوينه فنياً ولوناً لنفس الهدف وبتدرجات رمزية ضوئية لأغراض افعالية في اللوحة ليكون الضوء وسيلة رمزية للتعبير عن الفرح فتكون الألوان فاتحة باردة أو متألقة وعن الحزن تكون داكنة غاممة ضعيفة الضلال وأن تكون دراماتيكية بين عنف الضوء والخرقة الملائمة في التكوين البائي لعناصر اللوحة المستندة إلى ضوء عنيف متضاد التعبير وهكذا .



بناء وطبيعة الحركة في جسم الإنسان



بناء وطبيعة الحركة في جسم الحصان. لاحظ الأرضين والاختلافها



٣ - الحركة (Movement)

من العناصر الأساسية في بناء اللوحة وهي على نوعين :

- أ - حركة توزيع عناصر اللوحة .
ب - الحركة الذاتية في شخوص الأجسام والأشكال .

فتحرك عناصر اللوحة يتوقف ذلك على عامل التوزيع البنائي للعناصر في الفراغ وبيننا أصوله في البحث الثاني وأما حركة الأشخاص وكيفية إيداء بناء حركتها يتوقف ذلك على علاقة الحركة مع المعنى الموضوعي للوحة .

- آ - حركة الأشياء يتوقف منظرها على منظورها .
ب - وحركة الأجسام يتوقف على بناء أبعادها وعلاقة جزء مع الآخر .
ج - وحركة الأجسام نفسها يتوقف على الحركة الداخلية كما في رسم جسم الإنسان وحركته الذاتية وحيوان بناؤه يتوقف على نفس السبب وعلاقة الإنسان والحيوان في حركتهما يتوقف على العناصر الأخرى المكملة لها في داخل اللوحة كحركة الخلفية المتكونة من الأبنية أو الأشجار أو الأنهار وحالة الضوء وحركته فيها ومنظورها الثلاثي ومدى تناسق وانسجام أو تضاد هذه الظواهر مع حركة الإنسان أو الحيوان بآلياً وتكوينياً .

إن طبيعة الخطوط تعطي معنى الحركة فإن كانت مستقيمة تعتبر راکدة وإن كانت متعرجة أو متكسرة تعتبر متحركة وإن كانت دائرية أو لولبية تعتبر مندفعة الحركة وهكذا في المساحات . وكذلك النسب للأجسام .

٤ - الإيقاع (Rhythm)

الإيقاع هي عملية تنظيم هدفه الرؤية المنسقة التي تشبه الإيقاعات الزمنية والتنخمية في الموسيقى . وهنا الإيقاعات متعددة وأنواعها كثير في التشكيل ومنها :

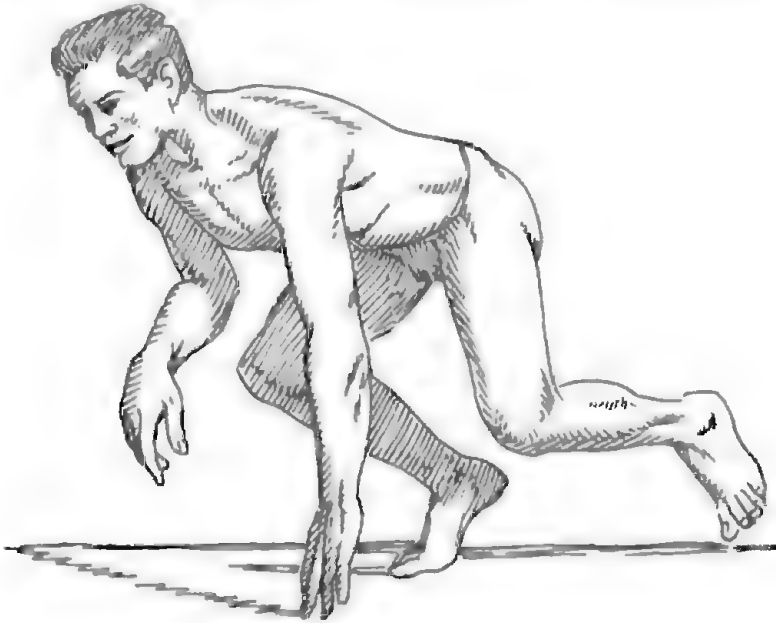
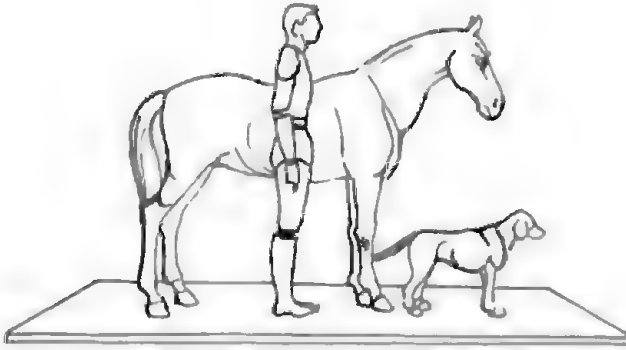
- آ - الإيقاعات اللونية بين التنسيق المسجم والتضاد المتناغم يتوقف تكوينه على البقع والمساحات التي تلعب هذا الدور الحيوي في تكوين البناء الموسيقي للوحة .

ب - الإيقاع الخطي وأنواعه ودرجته وخصائصه وأشكاله التي يكونها من انسجام وتضاد وبقع .. إلخ واخط له مقومات إيقاعية سق وأن شرحناها في باب الخط والموازنة .

ج - المساحات كبقع إيقاعية يتوقف ذلك على سعة المساحات وتجاورها من بعضها وعلاقتها بعناصر البناء .

د - النور والظل ودرجته كإيقاع ويلعب دوراً بناءً إذا كان ساطعاً . خافتاً . كئيباً . حزيباً . سعيداً . ملوناً . درامياً . مأساوياً أو عنيفاً .

هـ - الإيقاع يتوقف تذييه على المواد اللونية والسطوح المستخدمة للأغراض الفنية أو المواد وألوانها وتطابقها مع المساحات أو الملمس . *





والشعور بعسية الإيقاع توحى النغم والموسيقى داخل الذات الانسانية المشاهدة للعمل الفني وهي التي تأثر المشاهد لأن يتبع شهية الرؤيا للوحة .

وفي كثير من الأحيان الأعمال التحريدية توحى إنحاء مباشراً بالإيقاع اللوني والمساحي للوحة دور اللجوء إلى تفسير واحد معقول لذلك العمل بل ما يفسر له الاحساس العميق بجمال للوحة عن طريق الإيقاعات المسجلة في رؤية اللوحة .

ولكل عمل فني له نغمة وإيقاع . منها الأعمال الخفيفة الإيقاع أو المتوسطة أو المركبة . إلخ . وهذه العملية يتوقف أمرها على الشعور العميق الذي يتولى التنسيق داخل الذات الفنية .

٥ - قواعد وأصول الابداء

ما من عمل فني أو غيره في عالم العلم التطبيقي أو الصناعي أو الفني ما لم يكن يحمل بين جنباته خطة ، وهذه الخطة لها قواعد وأصول يستند إليها الفنان . ونحن ندر من الفن وأصوله وقواعده طيلة مدة من العمر ليس لتطبيقها نغداً فحسب بل لأن نخرنها نظرياً وتطبيقياً في ذواتنا ونجعل منها قاموساً لفردات طائفة تحت أيدينا نستخدم منها ما يتفق ومتجانساً عند الساعة . وخلال الفائدة هذه من المحتمل أن نضيف أتياء جديدة من مقومات العناصر وأعني هنا ليس كل العناصر بل ما يتفق والفنون المخططي الذي نخططناه لعملائنا الفني .

والعمل الفني يمكن أن يرتبط بالطبيعة وعناصرها من جهة ويمكن أن يرتبط هذه الطبيعة وأفكارها وأحاسيسها وعواطفها من جهة أخرى وبمجموع هذه العناصر تطبيق من خلال العمل الفني الذي نحن بصددته متوخياً استخدام الأخيرة والأصول الذي يساعداً إما على تسجيل الطبيعة أو التاريخ أو تسجيل أفكارنا أو بدعائنا وبتكاراتنا الجمالية والموسيقية أو الذوقية من خلال العوائق الآتية التي نسجيلها في العمل الفني الجديد .

ومن خلال هذه العوائق والأصول والمعرفة التي نسجيلها في أعمالنا الفنية يحكم النقد على أعمالنا إذ أنها بالنسبة إليهم كالكتاب المفتوح تقرأ وتفسر ومن خلال هذه التفسير يحكم على ضعف وقوة ومدى تطور العمل أو إبدائه لفكرة أو الهدف الذي وضعه الفنان .

ومن هنا نعرف جيداً أن لكل عمل فني خطة وطرائق وأصول نسميها القواعد التي تقودنا إلى أعمال فنية ناجحة ومرموقة نسميها 'قواعد وأصول الابداء' .

٦ - صيغة الرؤية والبناء

كلنا يعرف أن أهم مشكلة عند طالب الفن هي كيفية رؤية الأتياء التي أمامه قبل أن يسجلها على اللوحة التي يود رسمها . وعمنية رؤية الأجسام ومحاولة تطبيق أبعادها ولونها وضوئها وحركتها ونسبها ومدى صحة رسم جسم الانسان تشريحياً (مثلاً) ليس بالأمر السهل أو أنها عملية تنفيذ للطبيعة فقط .

إننا نرى الطبيعة التي أمامنا نكتلها العينين ولكننا نرسمها وكأننا نراها بعين واحدة وهذه العملية في غاية الصعوبة إذ نحول الأجسام من أبعادها الثلاثة ونرسمها على سطح ذو بعدين ولكن بمنظور وهي ثلاثي الأبعاد وهكذا .

- ثم هذه ليست المشكلة الوحيدة .
 - بل مشكلة الأسلوب الذي نتبعه في التطبيق ومدى صحة علاقته مع الأصل المرسوم .
 - صحة النسب للجسم الانساني أو الحيواني وصحة رسمها .
 - الحركة ، الضوء ، اللون وصحته .
 - العلاقات بين جسم وجسم ونسبه ولونه وضوئه وحركته .
 - حسن توزيع النسب والأبعاد بين مختلف العناصر المرئية في اللوحة .
 - صحة تطبيق التوزيع والوحدة حيث تؤدي إلى نتيجة رؤية سليمة للتكوين .
- كل ذلك لا يأتي بالسهل بل بالملاحظة والدراسة والتحريز المستمر المعقد الذي يساعدنا على صحة رؤية الأجسام والطبيعة وحسن تكوينها الفني في عملنا التطبيقي المؤدي لأغراض مختلفة .

٧ - العلاقة مع الطبيعة

من الأسس الفنية في كل الأزمان والعصور ومختلف المدارس الفنية القديمة والحديثة المعاصرة . علاقة الفنان مع الطبيعة علاقة وثقى ودراسة ظواهرها فيزيائياً ومن ثم اجتماعياً ونفسياً وهذا أمر مسلم به .
والعلاقات الغيربائية البائية التي تهمنا هنا هي كيفية الاتصال بالطبيعة والاستفادة من تكوين هذه الطبيعة في أعمالنا .

ولا يفرنا القول أننا إذا درسنا الطبيعة معناها وفلناها ؟ يجوز النقل ويجوز ما نتوخاه فبياً من العملية .
أي لو أخذنا في رسم وجه لإنسان . ربما رسمناه مطابقاً لتكوينه الطبيعي ونعتبر هذا التكوين « الدراسة البائية للطبيعة » .

ولكن إذا حورنا هذا الوجه إلى أشكال متطورة جديدة بشتى الخطوط والسطوح المعاد تكوينها حسب رغبتنا . معاً أننا بدأنا عملية التكوين الابداعي المستند إلى الأصل الطبيعي لزيد من الناس الذي رسمناه وهنا تكون العلاقة والتطوير مترابطين ومتطوران متسلسلا إلى أن استقر رأياً على النموذج . ولو دققنا هذا التطوير المستند إلى الأصل لوجدنا له علاقة كما يفعل الأمطاعيون والتكبييون والمستقبلون .. إلخ . وحتى نوعية المواد المستعملة في النتائج الفني ما العلاقة والمرونة بعملية التطوير ويعمل عليها كثيراً في الابداع الانتاجي لمفاهيم التكوين البائتي .

٨ - البحث

إن عملية تكوين البحث تتوقف على ما يلي :

- ١ - تكوين الفكرة والموضوع المراد رسمه أو نحته .
- ٢ - الرجوع إلى مصادر مؤيدة وشوهد إذا كانت متوفرة للبحث .
- ٣ - توفير فكرة الكتابة وأصولها كبحث لتتمكن تحقيقها تشكيمياً .
- ٤ - عمل تخطيطات أولية للبناء التشكيلي إستناداً للفكرة والبحث .
- ٥ - عمل دراسات لونية أولية تساعد الموضوع والبناء في عملية الانشاء الأول في رقم (٤) .
- ٦ - بعد دراسة التكوين الانشائي يرجع إلى دراسة التفاصيل المساعدة للتخطيط الأساسي في كل مقوماته

وأشخاصه وحركاتهم ونسبهم وضوئهم وحو الفكرة المناسب مع العلاقات ووحدة العاصر المساعدة لظهور الموضوع بنياً بشكل يعطي وضوحاً وهدفاً للفكرة العامة . ونعني هنا ليس الانشاء النهائي بل البنائي التحضيري لعملية التكوين الانشائي .

وأصول البحث هذا يجب أن يكون مرتبطاً بين أصول البحث - النظري والتطبيقي - كل في مجانه . والتطبيق هنا نعني به كل ما من شأنه أن يظهر الفكرة النظرية بأسلوب مرئي على مستوى عال من البناء التكويني للعملية ولا يمنع أن تتكون لذلك عدة تخطيطات بناؤها عام ومن بعد تحاكم ونقد قبل تنفيذ المشروع الرئيسي للعمل الفني .

وتسمى هذه العملية (عملية البحث التحضيري) ويمكن أن ننون التخطيطات الأولية خفيفة تحضيرية مع دراسات للتفاصيل المتوى تنفيذها في المرحلة النهائية .

٩ - التنظيم

كما تقدم من هذه المعلومات ودراساتها عملياً يمكن لنا تنظيم العمل الفني وإخراجه لحيز الوجود . فالنظم يتوقف على المعرفة وإنخاذ الخطوات المار ذكرها أولاً بأول ومحاولة تطبيق هذه العناصر تنظيمياً وتشكيمياً استناداً للامكانيات المطلوبة منا موضوعياً أو الفرضية التي وضعناها للموضوع . وعملية البناء التشكيلي تختلف في تنظيمها من فنان وآخر ويتوقف هذا التنظيم على الأهمية التي نعطيها لأجزاء معالم الرؤية واستقراء التسلسل الفكري مع ومزية الرؤية التي نخرجها من خلال الأشكال مع العلاقات وكيفية إختزال ما يجب إختزاله دون الإفراط بالحذف أو التأكيد على مايجب التأكيد عليه وذلك لأهميته الموضوعية دون العبث أو الركاكة .

وعملية التنظيم يدخل في ضمنها :

- ١ - وضع الخطة التشكيلة .
 - ٢ - إمكانية المواد المستخدمة للإنتاج وصلاحياتها .
 - ٣ - تطبيق الشكليات مع الهدف والغرض والأسلوب .
 - ٤ - إخراج الرؤية ومدى صحة هذه الرؤية وصحتها بالفكرة .
 - ٥ - الصلة بين المشاهد والفنان عن طريق العمل الفني كوسيط لذلك .
 - ٦ - علاقة العمل بالناحية الوظيفية للإنتاج .
- كل ما ذكرنا يؤدي إلى إخراج العمل الفني على وجه مناسب وتاجع .

المبحث الرابع

النسبة الذهبية عبر العصور

- ١ - أسلوب البناء التشكيلي عبر التاريخ .
- ٢ - النسبة الذهبية .

١ - أسلوب البناء التشكيلي عبر التاريخ

في مقدمة الكتاب هذا استعرضنا صلب الحركة الفنية وأشهر الأعمال الفنية والفنانين الفاعلين عبر التاريخ . ولكن أساليب البناء الفني لم تنطرق لها . وسوف نشرح بإيجاز ما لأهمية البناء الفني وفلسفة الفن عبر العصور ومدى تقبل الدولة والجمهور لها واهتمامهم بها .

وحركة بناء الفن من الوجهة العامة مربوطة ربطاً جذرياً مع تطور الفنون عبر حضارات الانسان المختلفة وإن مفهوم عملية البناء هي الجذر الأساسي الغير منظور للحركات الفنية المختلفة .

ولو دققنا في كيفية صياغة الفنون اليدائية كهياة وأدوات ومواد خام وشكل وتلوين وتخطيط وأسباب موجبة دافعة لهذا الفن لوحدنا أن جميع هذه العناصر مترابطة بعضها مع بعض وإمكانية الناحية التكنيكية هي العامل الأساسي في السيطرة على الانعراج الفني أسلوباً ونصيلاً وكلما تقدم الانسان في سلم الحضارة كلما ارتقت هذه العناصر ومكنت لفنان الفاعل من الهيمنة على هذه الامكانيات وتسخيرها في إنضاج أعماله الفنية وتوسيع مداها والسعي لتخليدها بمواد قاسية تعيش آماداً من الزمن أكثر وربما حاول الانسان حفظها بما يناسب صمودها أمام الزمن والحر والبرد والهواء والشمس أو المطر . ولا نستغرب إذا قلنا أن الانسان في عهود التاريخ استخدم في بناء أعماله هذه أسمى المواد الصلبة من رخام وصوان وحديد وموزايك للرسم والفرسكو لصور الجداريات وكلها تعتمد على أنها خامات أصيلة لا تبلى بسرعة بل تقاوم تقلبات الزمن عبر التاريخ . وكما أن الانسان فكر في الخلود ويوم القيامة كذلك فكر في حفظ أفكاره ومعاده وصوره وتمثيله الخاصة بالعبادة لآماد طويلة .

أسلوب البناء الفني وتطوره هذا أمر مسلم به ويتوقف على الرغبة المرغوبة في التكوين الجمالي والأدبي والفلسفي أو الديني الذي يترع إليه ذلك التشكيل الفني .

أسلوب المعابد والتماثيل والصور الدينية كانت متطورة نسبة إلى الحضارة التي يمثلها ذلك الدين .

حيث نقول أن الفن الآشوري في جوهره الديني يختلف بناء تكوينه عن الفن الفرعوني وكذلك عن الفن الصيني أو الهندي حيث إذا تسبنا مقارنة نسبنا كذلك الزمن المقارب لهذه الحضارات . لوجدنا أن الاختلاف ناتج عن روح العبادة والدين والحياة الاجتماعية والفلسفة السياسية القائمة . والفلسفة الجمالية السائدة أو المعبرة أو التي بواسطة الفن التشكيلي .

وأما في الفن الفرعوني والآشوري وخاصة في رسم الصور الجدارية فإننا نجد الأشخاص والحيوانات ذات بناء جانبي profile وهذه الظاهرة موجودة في كلا الحضارتين .

إن سبب رسم الصور الحيوانية والانسانية من الجهة الجانبية للأجسام وبشكل زخرفي جميل موزع تعطي فكرة عدم تطور البناء الفني المعقد وهو أن الانسان كلما تقدم حضارياً كانت فنونه أكثر تعقيداً حيث بشرع الانسان في البحث عن بناء الضوء والخركة من جميع الجهات والنسب لأعضاء الجسم والحيوان وتطوير الأكلوان ومدلولها وليس أدل على ذلك مما نلاحظه في تراكيب فنون الأطفال فأهمهم يعمدون أولاً على رسم الكتل الحياتية بأشكال شبه طبيعية . ثم إذا تقدم سن الطفل فيعمد على بناء الصور الجانبية للأشخاص . وتنظيم لوحاته أقرب ما تكون قريبة للناحية الوصفية **التفصيلية** الأقرب إلى الهندسة الساذجة العفوية .

ولكن في فنون الاغريق تبدلت فيها الحالة حيث تبدل التكنيك ومواده الخام وأما المعابد الفرعونية كانت تعتمد على ضخامة الكتل الحاملة لسقف المعبد كالأعمدة الصوانية الضخمة وكذلك ضخامة التماثيل المعبود في كثير من الأحيان .

وقد نحى الفن اليوناني إلى الرشاقة وحسن النسب في بناء المعابد والتماثيل المعبودة . حيث عمد الفن إلى نحت الآلهة المعبودة بأحجام لا تزيد عن حجم جسم الانسان كثيراً . أي الحجم الطبيعي تقريباً . ويوضع هذا المنحوت في مركز المعبد على مصطبة عالية لأهيمته وتوجيه النظر إليه حين العبادة أما التماثيل الخارجية فقد نُحتت بأحجام ضخمة جداً تتناسب وحجم الاهرامات . وكذلك الرلقيات المنحوتة كانت لها صفات التوزيع الجانبي المتعدد الحركات وكذلك من الجهة الأمامية . ونشاهد ذلك على الأفاريز العالية للمعابد وعلى صور الفريسكو الحائطية على جدران المعابد والقصور الغنية بهذا الاتجاه .

ونعتمد هذا التطور الدؤقي والذهني "الفكري" وقوة الصنعة المتطورة أمراً مهماً في هذه الحضارة التي أخذت منها الحضارة الرومانية الشيء الكثير وتطورت في الحضارات الرومانية أموراً مهمة .

منها توسيع المساحات المرسومة والرجوع إلى ضخامة المعابد والتماثيل وكذلك تعدد الآلهة وتوزيع عدد كبير من نسخ التماثيل على الحاضرات والمدن والقرى والمستعمرات مما أدى إلى تطور وإزدهار هذه الفنون وقيام فنانون ذوي عقلية فلسفية وعلمية البناء في تكوين هذه التماثيل التي أضافت عناصر فنية كانت مفقودة سابقاً .

فمثلاً نجد الفنون البدائية تأخذ بتحديد الأشكال الجانبية والاعتماد على اللون البسيط دون معرفة النسب في تكوين بناء الجسم وتطورت إلى الأفضل . هذه الظاهرة تمت في الفن اليوناني فكانت النسب والاضاءة أفضل ولكن بقي المنظور الخطي في الصور واللوحات ضعيفاً أما الفن الروماني فتميز بتطوير صفات القيم الضوئية في النحت والألوان الحائطية وكذلك الحركات والنسب في جسم الانسان والمعاني الروحية التي تعبر عنه هذه الصفات النهائية .

ولم يقتصر التطور في النحت والتصوير والزخرفة والفرش للأرضيات في القصور والمعابد ورسمها بقطع الموزاييك بل إن هذه الصفات وأسلوب تكوينها كان مربوطاً بأسلوب البناء والعمارة ومتناسق معها بشكل واضح الرؤية كما نشاهد ذلك في معبد الأكروبولس في أثينا وتماثيل فدياس الحاملة لسقف جهة معينة من المعبد وكيف أن فتيات أثينا الجميلات استخدمن على هيئة أعمدة ثابتة حمل السقف * .

إن الانسان كلما تقدم حضارياً تقدم أسلوب تفكيره البنائي في هذه الحضارة وكذلك تطور أسلوب بنائه

الفني عماداً على الدوافع التي يحنضها أو يحس بها أو يشعر بحجماليتها فيحترمها ومن ثم يظهر تدفق هذه المعاني منعكسة في فنه الفاعل للبناء .

وكذلك نجد التطور ظاهر في العصور المسيحية والاسلامية الأولى وفي اوربا وفي الشرق الأوسط والأقصى .

ولكل من هاتين الحضارتين نوازع في البناء الفني يختلف عن الآخر .

ففي الفنون المسيحية إلى عصر النهضة ومن بعده أخذت مظاهر التكوين الفني تعتمد على العلمانية في تفسير الأعمال وكذلك تطور التقنية الوظيفية المتوخاة منه والتهج الفيزيائي في تكوين المراثيات والابتعاد عن التفسيرات الفلسفية العديدة وهكذا بدأ الفن الواقعي المرتبط بمظاهر الحياة والطبيعة يظهر مفعوله على الأعمال كظهور علم المنظور الخطي واللوني ودخله الشديد في بناء الأعمال الفنية المسطحة . مما غير في القوانين الوصفية لعناصر الفن والالتزام بالظواهر الطبيعية كأساس للتكوين حيث نسب جسم الانسان وحركاته وكذلك الحيوان وعلاقته مع البعد المنظوري وكيفية تفسيره علمياً وتطبيقاً ونشأ فن التصوير على يد بوتشلي كمخطط وليوناردو كطور لظواهر التصوير النحت والعمارة ومن بعدهما ميخائيل أنجلو ورافائلو وغيرهم من رجالات عصر النهضة في شتى مجالات الفنون المرئية التشكيلية . ثم أخذ الدفع إلى المهارة وحذف هذه الفنون يتقدم نظراً لحاجة الكنيسة إلى الاعلام الديني وظهور الاستكشافات الجغرافية التي أدت إلى رفاهة طبقة التجار الأغنياء حيث بدأوا بتشييد قصورهم وبيوتهم ولهم الترف في تزيين الأقمشة والألسة والأثاث الداخلية وتزيين الحدائق وتقليد شلالات الطبيعة وتحويل غاذجها في داخل قصورهم وحدائقهم . كل تلك العمليات أدت إلى تطور الفنون بأساليب جديدة وبناء صنعة الفن عالية . أما المواد التي استخدمت لهذه الأغراض فهي كثيرة وكثيرة جداً وكذلك اكتشفت مادة الزيت من قبل الهولنديين والإيطاليين . حيث مكنت الفنانين من ترك اللوحات الكبيرة من الفرسكو والاستغفال على لوحات رتيبة أصغر مساحة .

أما الفنون الاسلامية فكان ها شأن آخر في التركيب البنائي إذ اعتمدت على مايلي :

١ - البناء المعماري وله الدراسات الواسعة في تكوينه وتطوره من حيث الهندسة والمواد وصناعتها معروف في الأندلس وشمال أفريقيا وفي سوريا والعراق .

٢ - الفنون النحتية كانت ضعيفة تقريباً إلى حد الهمال وذلك لتأثر لفنان المسلم بالتعاليم الاسلامية "والقرآن الكريم" رغم أن وجهات النظر تختلف عند كثير من الفقهاء في هذا الباب .

٣ - التصوير والزخرفة والخط العربي أخذ منزعاً آخر .

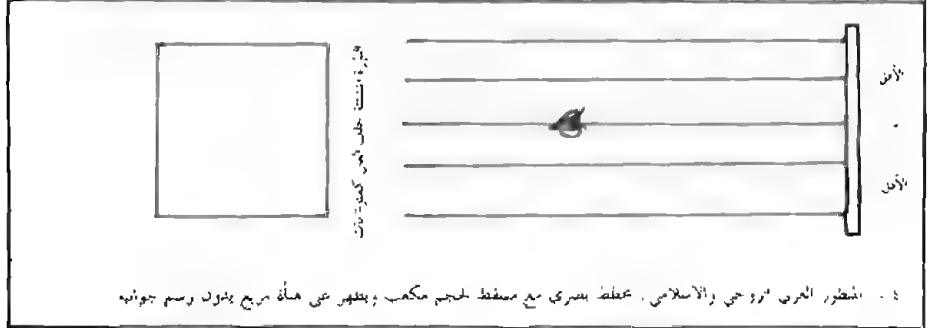
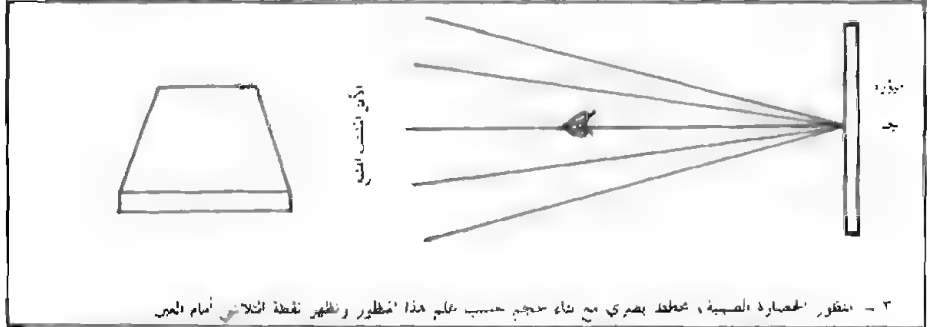
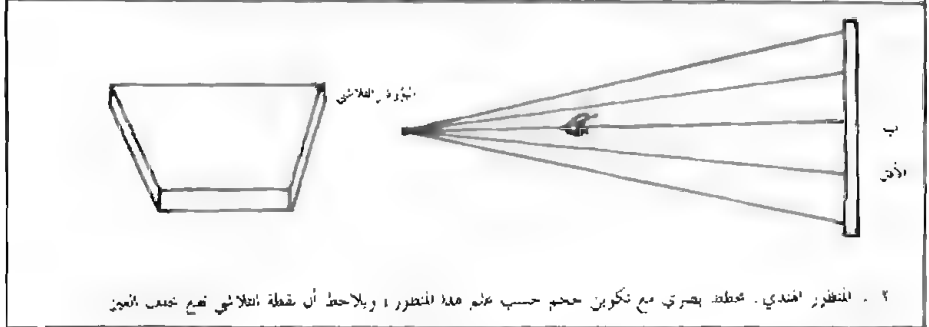
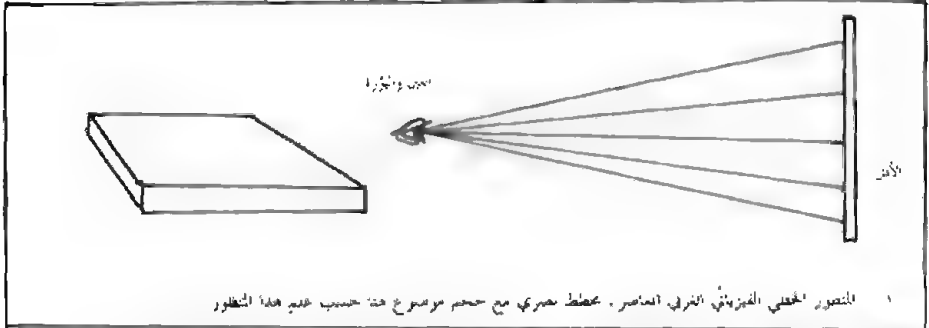
فالتصوير التشبيهي الحيواني (أي رسم الانسان والحيوان) تحول إلى رسم المنمنمات في الكتب . كوسائل إيضاح للتأليف العلمية والأدبية وعمادها الخط البسيط المتحرك واللون وهذه الصفة يشترك فيها الفن الفارسي والمهندي والصيني وأواسط آسيا كذلك * .

أما الزخرفة فكان لها شأن كبير روحي في الحضارة الاسلامية إذ هي التي تم تطور بانها الهندسي التكويني

* المنمنمات : ومفردتها منمنة وهي الصورة الصغيرة في صفحة أي مخطوط أو كتاب يقوم بكتابه بعض من الكتاب مع تزويده خطياً وتصويرياً . وكلمة منمنة لها مرادف باللغة الانكليزية وهي : miniature

شكل (٤٣) مفهوم إنشاء المنظوري عندلف الحضارات والأمة

١ - المنظور البيرامي العري . ب - المنظور الهندسي . ج - المنظور النقيبي . د - منظور العربي والإسلامي

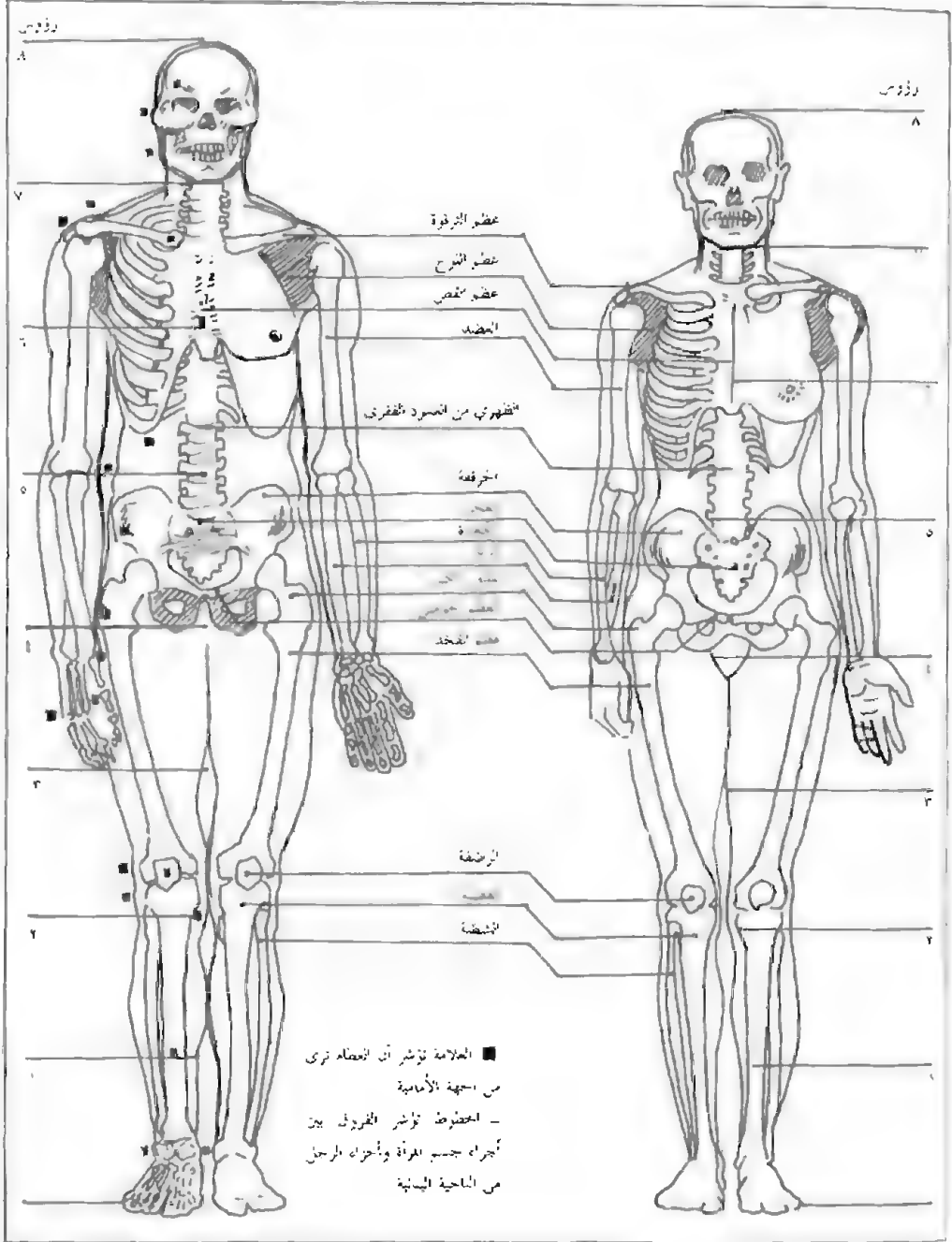


١ - بناء تجريدي حديث للمدرسة القبرية المعاصرة يستند إلى حرية التقنية الفنية مع عامل اللعب والحيل دون مقومات أكاديمية



٢ - تجريد بأسلوب عربي إسلامي ذو مساقط في توزيع المساحات والألوان كما ورد في الشكل (٤٣ - ن ٤) حول اسلوب التطور الروحي الإسلامي والشرقي .

إيضاح لتركيب الهيكل العظمي كأساس صلب ومنحرك يستند عليه الجسم بآلياً .
انفارق بين سبب جسم الرجل وفرقه عن نسب جسم المرأة استناداً إلى نسب تكوين العظام كهيكل



إلى آفاق بعيدة غاية في الجمال والتأمل ونحت أسلوباً تجريبياً أثر على التصوير الأوربي المعاصر إلى حد كبير .
وتوزيع اللون من أهم مظاهر المدرسة وبنائها .

والخط العربي لا يحتاج إلى شرح في بنائه وكلنا يعيشه وبحس به وإذا ما أخذنا بشرحه فإنه سوف يستدرجنا إلى صحائف كثيرة ليست من شأن هذا الكتاب .

ولا ننسى ظاهرة التركيب البنائي في المنظور الظاهر في الفنون الإسلامية . فهو إمتداد معاكس لعلم المنظور الأوربي المعتمد على التفسير الفيزيائية لرؤية الأشكال مع الطبيعة .

ومن إيضاح الشكل (٤٣) يتبين لنا مفهوم التركيب البنائي للرؤيا عبر مختلف الحضارات وهي موضوعة بأسلوب العلم أو التجربة أو كليهما معاً كما هو حاصل في الفن الصيني . وهذا الجذر في الرؤيا هو الذي أعطى الطابع الواضح والتميز لأساليب البناء المميز لهذه الحضارات .

أما اللون فله عالم آخر يتبع مفهوم المنظور فيزيائياً وتجريبياً . فالغرب أتبع أسلوب الدرجات اللونية وقوانينها الفيزيائية كما مر وشرحنه في باب الألوان وأما الشرق فكان استعماله للون إما رمزياً أو تجريبياً واضحاً أو مقارباً للطبيعة من خلال هاتين النظريتين .

والنور والظل ففي العرب أتبع كقيمة متنوعة ولأغراض مختلفة حسب مفهوم المنظور البنائي أو المفهوم والأغراض الأدبية أو السياسية ولكن في الشرق كان الضوء شبه معدوم ويحل محله الخط كفاصل بين السائب والوجب والنور والظل .

وقضية الخط أزيلت مع الانسان من يوم كان بدائي النزعة يخطط بأصبعه على شاطئ البحر والأنهار فعرف المقابلة مع ما يخطط وصور الحيوان والطبيعة والاسان دون أن يدرك أو يحسن معاملة الضوء بدرجات متعاقبة حسب المفهوم العلمي والتقني المتأخر .

وكان عصر النهضة واستمراره في العطاء ، ثم القرن الثامن عشر وكيف تطورت المفاهيم البنائية الواسعة من ناحية التكوين إن كانت عمارة أو هندسة أثاث أو تصوير ونحت وخزف ومن ثم ظهرت علامات الجمال في الأقمشة والوانها المنقوشة بشكل ألوان وزخارف حديثة .

والعوامل الأوربية كانت صارمة إلى القرن الثامن عشر حيث كان الانسان يسعى إلى تحقيق أمرين في الفن وهما :

١ . هل يتبع نزواته فيما يرغب (الذاتية) .

٢ . أو هل يتبع عقله فيما يفهم (الموضوعية) .

واعتقد بأنه كان يتبع الانبي فالأمر كان وراء نزواته ولكن حينما يشاهد أعمال الفاهم المثقف كان يقبل بها مسلماً أمره لله وهكذا أصبح العقل الحضاري للعن القائد الطاغية دون منازع في عالم الفن وتظهر سطوة هذه الحركة في الأعمال الكسبة من معابد وصور وتماتيل نصل إلى حد العبادة دون المناقشة ، هذه الرؤية كانت في بداية عصور ما قبل التاريخ إلى أن وصل الفن متقدماً في الحضارات الحديثة حيث تغيرت المفاهيم وأصبحت الذاتية والموضوعية أمران أساسيان في سلم تطور الفنون .

* شكل ٤٣ - جمالية الفن العربي المذكور عفيف بهسي من (٢٣٩) الأشكال والصور (٥، ١، ٢، ٣، ٤) القاصر - الهندس الوطني للثقافة والفنون والأدب - الكويت ١٩٧٩ .

ولكن بعد القرن الثامن عشر ظهرت المدارس الحديثة وغيرت مفهوم المدارس الأكاديمية والرومانتيكية هي أم التحول في تقبل وتطوير كثير من مفاهيم الحياة والشكل والنور والظل والخط واللون والحركة والنسب والعلاقات... إلخ. ثم أتى الانطباعيون والتعبيريون ومدرسة فونتانيلو وظهور النشويون والتكعيبيون والتجريديون والعقلانيون وبظهور الفن الشعبي والبصري في إيطاليا وانتقاله إلى العالم الصناعي الحديث في أمريكا وصل مرحلة أصبح معه الفن التجريدي الموسيقى الألوان صنواً لانهية هما .

وهكذا حصل تطور في بناء المفاهيم حتى رجوع المدرسة الباريسية إلى الواقع الهندسي الحديث من ١٩٦٠-١٩٧٠ وهكذا صاعداً في سلم الحضارة .

وحب القول عنا نحن العرب ماذا يجب أن تفعل كبناء جديد في رؤية جديدة وتطور جديد .

وهل نتبع الأساليب العقلانية العلمية الأوروبية أم نتركها ونرجع إلى تراثنا ننشئه وتأخذ ما يفيد ونطوره ونترك ما لا يفيد ؟

هذه النزعات المتشابهة هي الحركة الديناميكية الفاعلة الآن في البلاد العربية وهي تتصارع دون هوادة ولكن لمن الغلبة ؟

بعلمي أن البحث في التراث العربي والعقلية العربية والرؤية العربية وتطورها من الروحانية إلى العلمانية العربية ليست بالأمر المرفوض بل هي أساس لكفاحنا من أجل تأسيس فن متطور معاصر يفهمه العالم المتحضر ويتكلم بلغتنا راحياً أن نعتبر لغتنا الفنية لغة عالمية - نابعة من محبة عالمنا العربي وهي قادرة على الكلام والخطابة مع جميع لغات العالم بمنزلة الطرق أمامها حتى نقدر أن نجعل هذا الفن الفاعل المقدم في سلم التطور العالمي دون الانكفاء على ما عرفناه سابقاً من تراث حيث نعجز عن تطويره .

فالعلمانية هنا عامل مساعد على التطوير في الذهن والفكر والرؤية والأيداء والتقنية ابتيالية دون أن نفقد اصالتنا وطابعنا المحلي والعربي من خلال إنسانيتنا والنظرة الشاملة إلى عالمنا المتطور الذي نحن في ركاب عجلة الزمن المتقدم إلى الأمام .

٤ - النسبة الذهبية

تكوين نسب وأعضاء جسم الإنسان معروفة لدينا سبق شرحناها في باب سابق وهو الفراغ والنسبة الذهبية والمودولور لكوبربوزيه (أي نسب جسم الإنسان إلى الفراغ المحيط به) .

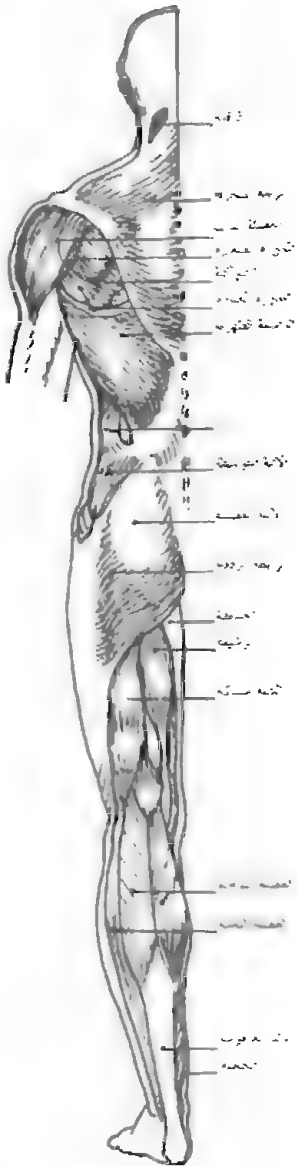
ونحن نشرح حركة جسم الإنسان على اختلاف بنائها وكيف يقوم بواجباته ضمن الفراغ المحيط به وسهولة تنفيذ أغراضه الحياتية وسوف نبين هنا البناء النسبي بين جسم الإنسان ونسب الفراغ التي يحصرها الإنسان حضارياً ضمن المساحات والأبعاد التي يشترك فيها .

إن هذه النسب والحركة والساء تلعب دوراً مصغراً أو بالجمم الطبيعي في الرسم الزيتي والتلوين أو بالنسبة للنحت والعمارة وأهمية هذه العلاقات ووضع نسب وقواعد عالمية معروفة تقريباً ضمن الحضارات المختلفة كما بينا سابقاً .

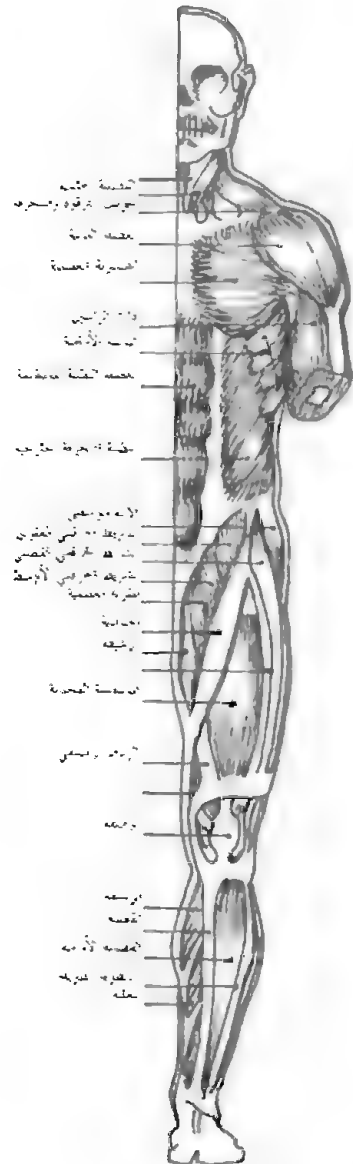
* (١) يؤخذ بحسب عمل من الفنانين المرموقين الثلاثة أمثالهم نماذج واضحة في أسلوب البناء الفني المرمق للأبدان ١ - فنان حسن ٢ - إسماعيل الشبيخ ٣ - فرح عمو ٤ - حافظ الدروبي ٥ . من أعمال النحات محمد عبي

[illegible]

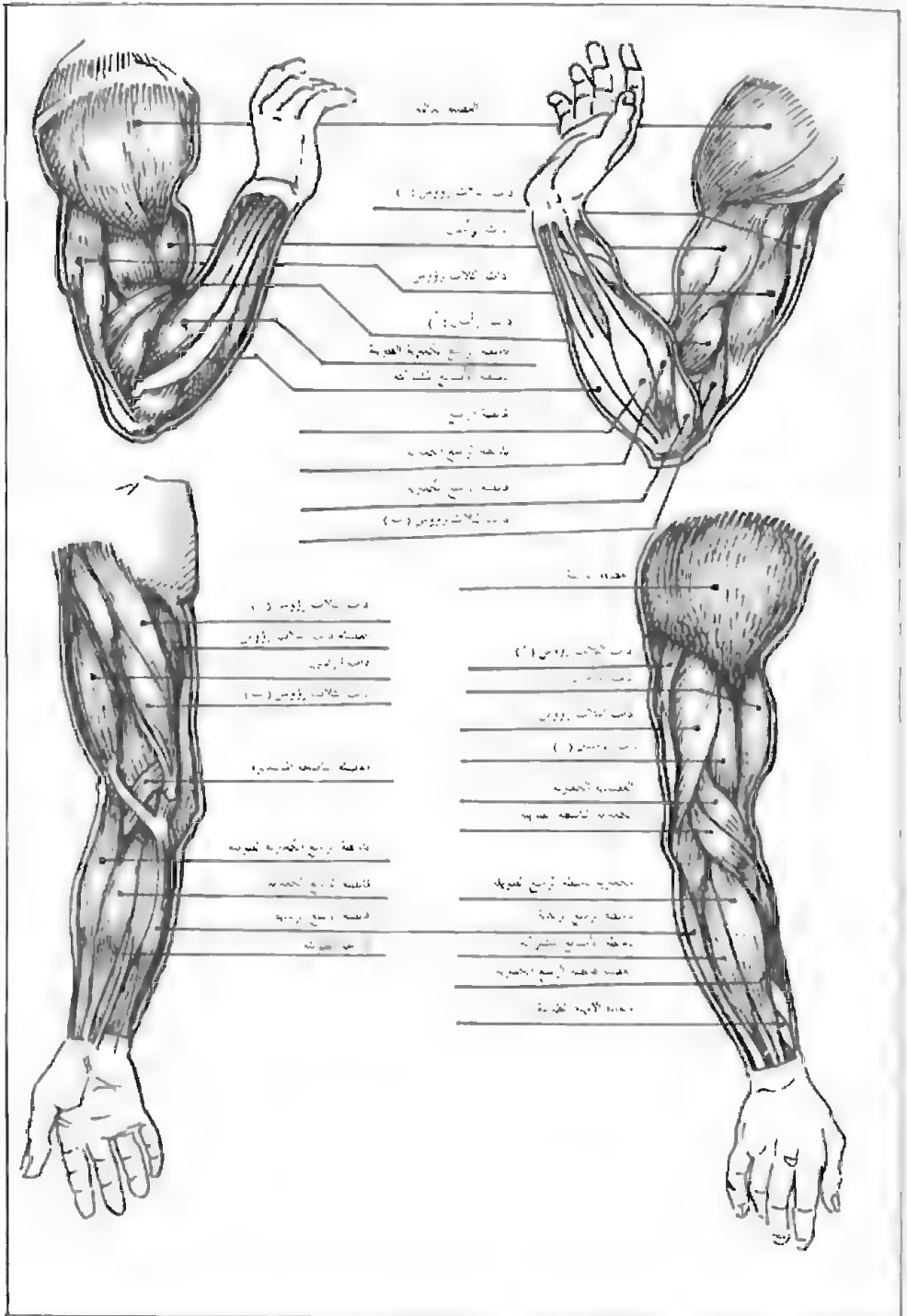
نہایت سے فیصلہ سے اس شخص کو جبراً جلاوطن کیا

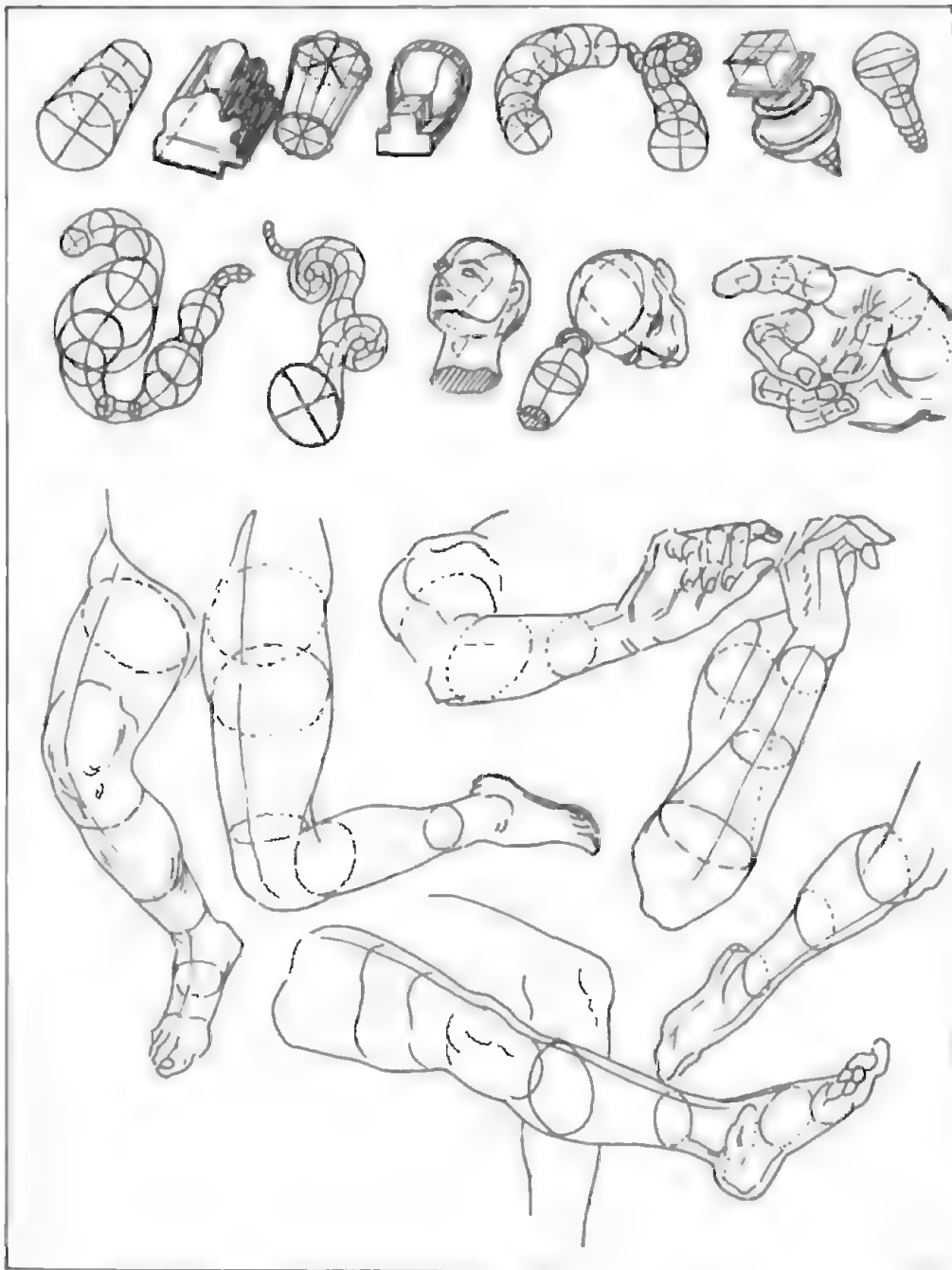


الحمد لله العفو

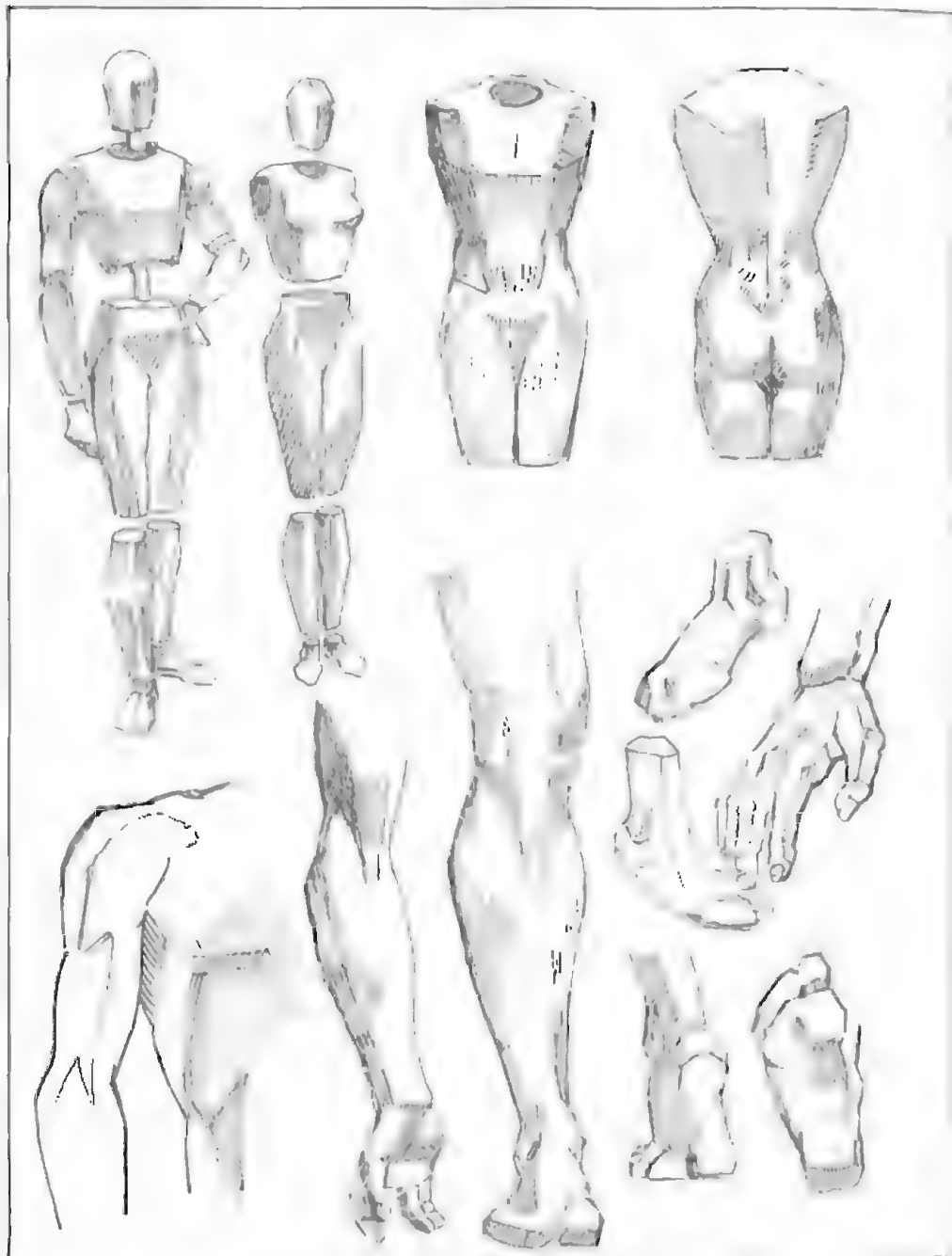


فصل فی الامانی

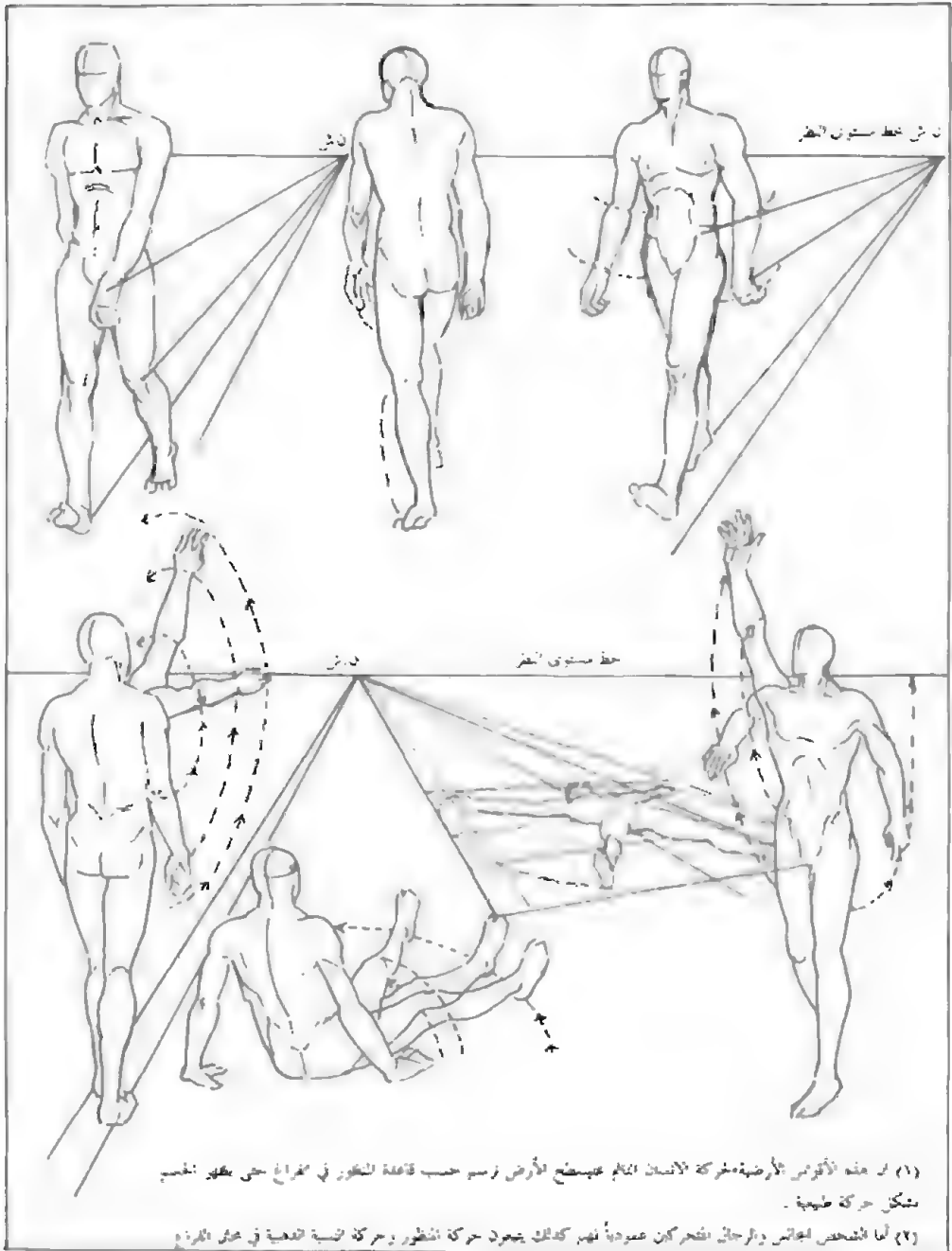




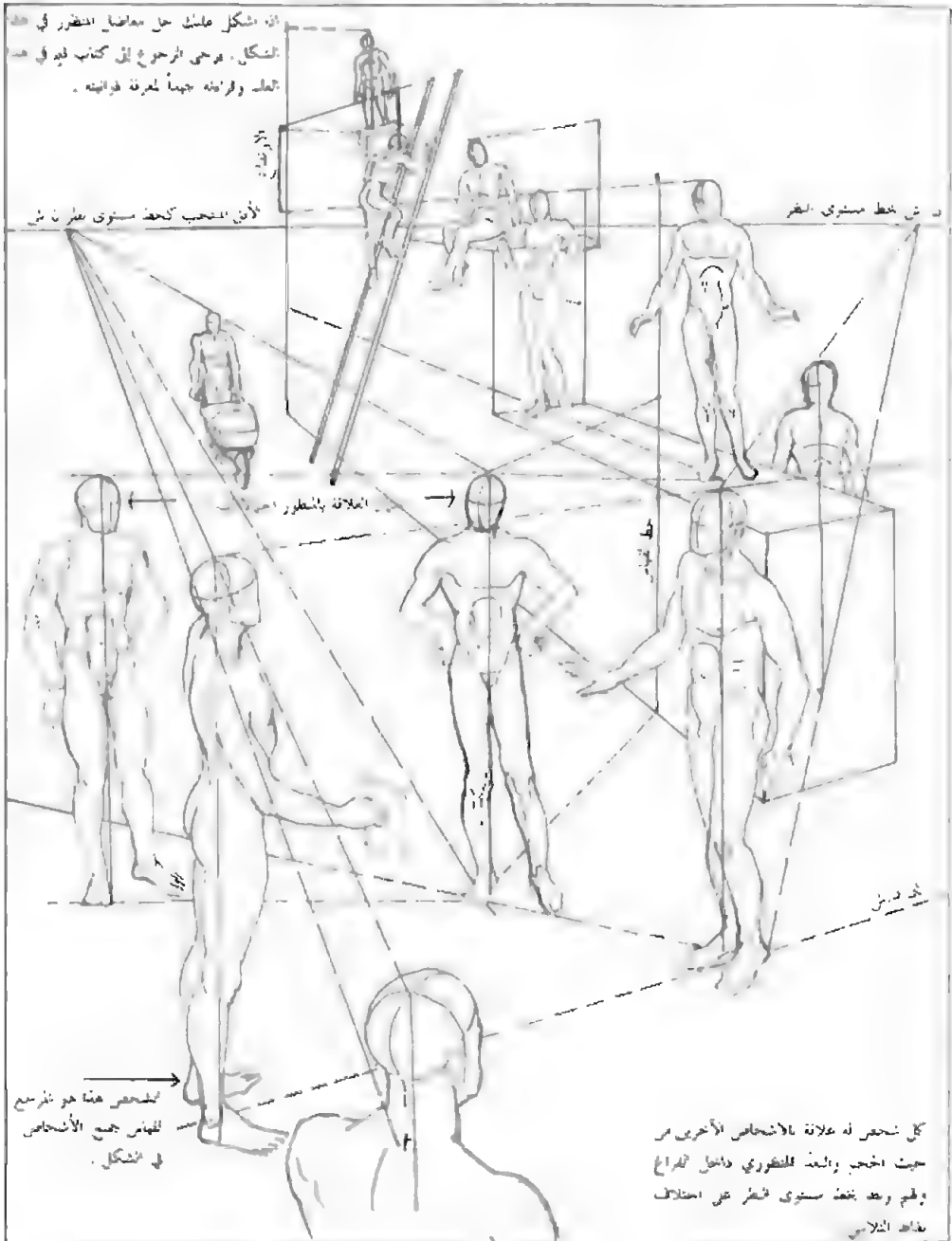
البناء البلاستيكي (التكميلي) للأجسام مع القيم الضمنية الثلاثة وتقسيم نسب أعضائها الجسم للمرأة والرجل مع تبسيط السطوح حسب المنظور



حركة وساء أحوال الأشخاص في الفراغ مع حركة الأطراف والتقدير المستند إلى قواعد المنظور في أبعاد الفراغ والنسب تنظم هنا بالمظهر الطبيعي المستند لنظريات ليوناردو في النسبة الذهبية .



إن الأشخاص في هذه اللوحة لا يرتبطون من حيث البناء المجهري والمفاهيم والاختلافات وهذا الفراغ
نوامه المنظور وكل هذه الحركات والأبعاد والأحجام تتحرك في العمق الفرعي مستندة إلى قاعدة علم
المنظور الثلاثي وكيفية ربطها بخط مستوى النظر كل ذلك له علاقة ونقي بالرؤية الطبيعية .



إن هذه النسب البنائية إذا ما أحسن إيدائها تكون مضموناً جمالياً يرتبط بين أبعاد الجسم وأبعاد النسبة الذهبية بحيث تقبلها بهما العين البشرية كروية واقعية مسحة بين الإنسان والفراغ وما يتعلق بهما من حركة وإبداع واجب حيائي من كل جهات الحياة الأساسية خلال إبداع عيشها اليومي أو المتعاشي خلال الأدامة المستمرة لهذه الحياة ضمن العيش داخلها وعلاقة هذه النسب مع المحيط الخارجي .

وسنبرر العناصر المكونة لهذه النظرية :

- أ - أعضاء جسم الإنسان وكيفية بناء حركاتها ضمن الفراغ .
- ب - الفراغ الموضوع والمحيط بحجم الإنسان .
- ج - الأغراض الحياتية لهذه العلاقات .
- د - الانسجام بين نسب هذه العناصر جمالياً ووظيفياً وحساسياً .
- هـ - تكوين نسب السطوح ثرسومة على اختلاف أنواعها .

آ - بناء أعضاء جسم الإنسان

من لبديية أن بناء أعضاء جسم الإنسان وخاصة التي لنا علاقة بها من الناحية لفية هي التي نسمى بالشرح السطحي والفيكي . Surface Anatomy

فالهيكل هو العظام وروبطه ومفسر بالرسم كما ورد في الشكل (٤٥) يبين النسب التشريحية للهيكل العظمي والفوارق بالنسب بين طول جسم الأنثى والذكر مع أسماء العظام اللازمة لنا معرفتها علمياً .

إن هذا التركيب البائي انذي خلق لجسم الإنسان هو الأساس البائي الذي أعطي للعضلات وهي انكساء خارجي الصفات الموروثة للإنسان ومن طبيعة تكوين هذه العضلات كما تظهر في الشكل (٤٦) على هيئة مسلوخ لنصف جسم الإنسان من الأمام والخلف مع أسماء لعضلات الرئيسية التي تقوم بواجبات الحركة لهذا الجسم وكذلك اليدين لما نفس البناء العلمي لما ذكرنا .

إن مجموعة العظام والعضلات مع الجمجمة وما بداخلها من أعضاء وحواس هي التي تمثل الإنسان متكامل لشي يقوم بواجب الحركة المدفوعة بأوامر من الدماغ (مركز الجهاز العصبي) وبجاء الحركة لهذا الجسم هو الفراغ الشطفي الذي يتحرك ضمنه بحيث لا تؤدي هذه الحركة الى تدميره أو إصابته بتلف والانسان غريزياً يعرف هذا وكل ما أوجده من مخترعات وسفن فضائية وطائرات لحفظ هذا الجسم ضمن مجال هذه المخترعات حتى يقدر على الحركة الطبيعية أو الدهاب والاياب وتخطيط المدن ومجالاتها ومساحات حداتها وشوارعها قائم على ذلك التحريك المحسوب والمثقف لجسم الإنسان . وفي الفن حيناً نرسم هذا الجسم نتبع نفس الشطن المشار اليه بحيث نجعل هذه الحركة هدف نستخدمها لأغراض إنشائية وبنائية بصورة مرئية لنقوم بواجب وظيفي وفني وموضوعي .

ب - الفراغ الموضوع والمحيط بحجم الإنسان

إن أسلوب وضع الفراغ التصويري له من الأهمية كمساحة سالية ما يتوقف عليه نجاح العملية التصويرية

وهذه المساحة من اللوحة كصول وعرض أهميتها تشبه تماماً مساحة الأرض التي يبنى عليها عمارة أو دار سواء بسوء وما يبنى على الأرض يبنى على مساحة النوحة . فوضع أجسام الإنسان داخل اللوحة أي إذا تعددت الأشخاص . وحركاتها وتكوين بقاء أغراض وجودها في المشهد المرسوم داخل اللوحة تكون هذه الأشخاص ربطاً بقواعد المنظور والدرجات الضوئية المترتبة عليها والنسب في البعد والقرب والجو المحيط وعلاقاتها بركائز عناصر الهجوم في الجو بكل إمكانياته المحيطة بحركة الرجال حيث يتكون المشهد من حركة ومنظور وضوء ولون يساعد على إخراج ذلك العمل . هذه العملية تسمى إغناء الفراغ بالعناصر الانبائية للمشهد الذي يحركه الإنسان أو كيفية رسم الإنسان ضمن الفراغ المحيط به بحيث يكون هامياً ومطغياً مربوطاً بخيال وأسلوب الفنان والموضوع المراد رسمه .

والفراغ في سطح اللوحة الخاضع للمنظور من جميع جوانبه البناية هو الحيز الأساسي في التصرف في كيفية البناء كما في الشكل (٥٠) حيث تظهر هذه النظرية البناية بشكل علمي واضح * .

ج - الأغراض الحياتية لهذه العلاقات

سوف تأخذ الشكل (٤٩) لايضاح هذا الغرض .

إن إقناع رسم وتصوير جسم الإنسان داخل اللوحة لأغراض الإخراج النهائي للرؤية الانبائية أمر مهم .

وقد بينا في هذا شكل تفصيل واندفاع الحركة الطبيعية من حيث المنهي والميل والاتجاه وحركات الأيدي والأرجل واندفاع الرأس إلى الأمام كل تلك تخضع لحركات مدروسة علمياً وفسيولوجياً حيث تظهر الأجسام ذات حركات طبيعية تقوم بأغراض تساعد على إظهار فكرة اللوحة المرسومة من الناحية الموضوعية . وهذه العملية تحتاج إلى معرفة ودراسة جيدة في رسم جسم الإنسان الخاضع للقواعد التشريحية والتركيبية التي تساعدنا كثيراً على حسن التصرف لينتجانا المنظور والمتعلق في إخراج مضمون العمل الفني . وكما اردادت وصوح الرؤية في النوحة المربوطة بالإنسان والطبيعة أضفنا حياة جديدة ساخنة (ديناميكية) على حركة اللوحة بحيث تعطينا نضوجاً حياتياً يتدفق منها حيوية الأشخاص المرسومين داخل اللوحة . ومهما كان الموضوع فهو يعتمد في إخراجه عن حيوية عناصره وخاصة إذا كانت حياتية مركبة ومبنية من عناصر الإنسان والحيوان ثم في فراغات اللوحة ظهرت السماء والغيوم والمياه والصخور ... إلخ كل تلك تساعد على إحياء الموضوع حياً . (إنها أواقعية كمذهب في التصوير) .

ولا يحيا الموضوع ما لم نحسن بناء الأضواء والألوان توزيعاً منطقياً وعلمياً له المسحة الرئيسية وهي الذوق الحسوس التوسقي ذو النزعة الجمالية المرهفة العالية ** .

د - الانسجام بين هذه العناصر هامياً وحضارياً

ليس أشق ما يأتى في العمل الفني من ربط الوحدات لعناصر البناء التكويني وحصرها بقوانين تخضع لرغائب وشخصية وذوق الفنان ونحن هنا لسنا بصدد مدرسة معينة فكل مدرسة معاصرة جيدة إذا كان من

* نفس المصدر السابق : إلقاء الشرح على الشكل مكن إيمان .

يراولها له الأصالة وحسن الذوق الجمالي في إبداع وربط عناصرها بحيث تستحوذ على أذواق العارفين في أمور الفن وكذلك جمهور المشاهدين . ومن الناحية الحضارية لا نقول غير أن سر عملية الاستجمام في الأبداء تعطي أسلوباً حضارياً مستنداً إلى متانة البناء والبناء مستنداً إلى شخصية الفنان والفنان مستنداً إلى شخصية وأسلوب تفكيره وحسه وحده الأصيل المنبعث من تقبله للثقافات والمعاصرة ودراسة القديم ووضع العينات المختلفة من هذه المدارس أمام عينيه ليختار ما يتفق مع شخصيته من الناحية النظرية والتطبيقية . وبمجموع الفنانين لأمة ما هي التي تلعب دوراً في دفع عجلة الحضارة الإنسانية البناءة تجاه رغائب وعيش الإنسان ويزعجته المعاصرة الاجتماعية والسياسية والذوقية والتربوية .

كل هذا يؤثر تأثيراً عسوساً على حسن تصرف الفنان تجاه حضارته التي يستخدمها بأسلوب تفكيره ورؤياه الحياتية ويضيف إليها كثيراً من لمعاني المستجدة لخدمة الجيل الذي يعاصره والأجيال التي تأتي من بعده . هذه التأثيرات ذات أهمية بالنسبة للفنان المعاصر ولا يسعنا أن نذكر هنا أن عملية الأخذ من الثقافات المعاصرة للأمم الأخرى ليس بالشئ الغريب ولكن يجب أن ترجم هذه الثقافات بلغة فهمنا للفنون هذه وبأسلوب عقلي لمخاطبة ويمكن مزجه بترثنا المتطور لساكنين ولكن بحيث لا نعدم شخصيتنا الحضارية المتطورة أو يؤثر على لغتنا الفنية .

هـ - تكون نسب السطوح المرسومة على اختلاف أنواعها

إن موضوع المساحات والسطوح المقام عليها العمل الفني ليس بالأمر السهل فهذا الموضوع أثري مع الحضارة حيث قامت ومرت عبر تجارب عديدة . ووجد أن خير تجربة في تكوين هذه السطوح هي نسب وأبعاد مرت بتجارب الأمم وحضعت حيث تعلم أن "النسبة الذهبية" طرأ وعرضاً أمر متفق عليه عند جميع الأمم حتى الآن وقد شرحنا في موضوع الفراغ كيفية تكوين النسبة الذهبية ومضاعفاتها في المقاييس من مربع ومستطيل ومثلث والنسبة الحديثة الخاضعة لنسبة "الغولدور" لكونها بوزية وكيف يمكن إخضاعها للفراغات الذهبية من حيث الحركة والأملء الفراغي وإظهار الوارح اجمالية بين اللوحة كسطح جمالي سالب والأبداء الفني كعمل إيجابي موجب وإخضاعها لهذه النسب حسب الرؤية في الأعمال المحسوسة (الرسم . النحت . التصميم) أو ذات وظيفة ملموسة كالعمارة . والتصميمات الداخلية والنحت الجدارية وغيرها .

هذا الإخضاع له أهمية كبيرة في الإخراج الفني وحتى في الفنون المسرحية والدرامية * .

المتواليات العددية في تكوين أبعاد السطوح التي يبنى عليها أو يرسم ويصور خلالها .

وسوف نعود مبينين هذه المتواليات الذهبية على الشكل التالي :

$144 = 89 + 55$	$21 = 13 + 8$	$3 = 2 + 1$
$233 = 144 + 89$	$34 = 21 + 13$	$5 = 3 + 2$
$377 = 233 + 144$	$55 = 34 + 21$	$8 = 5 + 3$
$610 = 377 + 233$	$89 = 55 + 34$	$13 = 8 + 5$

وهكذا تدرجاً وكلما كبر العدد قلت فوارق واختلاف النسبة وصبحت في جذرها مقربة إلى النسبة التالية :

١ : ١,٦١٨، إن هذا الرمز هو ومضاعفاته يعب دوراً أساسياً في تكوين المساحات كما شرحناها في باب الفراع ومن هذه المربعات والمستطيلات تتكون مثلثات ودوائر وأبعاد طولية أو أفقية داخل اللوحة أو تقسيمات تربية أو مستطيلات ومضاعفات مصغرة في داخل المساحة الكبيرة وتستند على نفس النسب .
فمثلاً لو أخذنا التتالية ٣٤ - ٥٥ وربعها فتكون النتيجة كالآتي :

$$٣٤ \times ٣٤ = ١١٥٦ \text{ وهذه النسبة مقارنة للنسبة الذهبية وهي } ١١٥٥$$

$$٥٥ \times ٥٥ = ٣٠٢٥ \text{ وهذه النسبة مقارنة للنسبة الذهبية وهي } ٣٠٢٥$$

فتكون الحصلة كالآتي أي نسبة ١١٥٦ - ٣٠٢٥

والنسبة الذهبية الأصيلة هي ١١٥٥ - ٣٠٢٦

تصح عملية التربيع والجذر مقارنة للصحيح جداً .

إن معرفة هذه الأبعاد تعين لنا مساحة اللوحة ومن خلال مساحة اللوحة يترتب علينا تعيين مقاييس الأشخاص والأشخاص والصخور تبعاً نسبياً لهذه المساحة واشتقاق الأبعاد كمسؤوليات عديدة وهندسية داخل اللوحة فيماذا يحصل من هذا التركيب المعقد ؟ يحصل نوع من الايقاع بين السالب والموجب للفراغات وعناصر التكوين الإيجابية حسب هذه القاعدة التي قد مرت بها جميع الحضارات المعروفة عبر التاريخ وهذه النسبة تسمى النسبة التقليدية أو الكلاسيكية .

ونغير التماثل المتحرك والمتشابه بالأبعاد الديناميكية الشامية التي اعتبرها الاغريق منذ العهد الخامس . وسوف لا نتطرق إلى تعقيدات بل صرّحها توضيحاً لمضاعفاتها حسب ما ورد في النسبة الذهبية * .

شرح للشكل (٥١) النسبة الديناميكية والنسبة الذهبية (الكلاسيكية - والاكاديمية)

١ إذا أخذنا النموذج (١) بأستخدام أقطار المربعات المتتالية ورسمنا حول المربع دائرة ودوائر بالتتابع فيشأ عندنا عدة نسب متتالية . إن جزء من قطر الدائرة الخارج المربع بشكل نسبة الطول مع قاعدة المربع لتي هي ثقل العرض . أي بمعنى :

$$آ - ب = ب - آ ب \text{ كما في النموذج (٥ ، ٦)}$$

وإذا رسمنا مستطيلاً ضلعه الأكبر = خط امتداد القاعدة (ن ٥) . والضلع الأصغر = ضلع المربع ، فسنجئ لدينا مربع ومستطيل (بناء مساحة) تكميلية يشبه المستطيل الأصلي . وتكون نسبة ضلاع الأشكال الناتجة بخدود النسبة التالية :

$$آ - ب = ب - ج$$

إذاً، ج = آ ب . وأن الرسم التعريفي في المربع الدغم الدوران (ن ١) (أي المتحرك ديناميكياً) ينشأ من إعادة وتكرار رسم هذا الشكل (المربع والدائرة بالتتابع وأستمرار كبر

* أمس التصميم تأليف روبرت جلام سكوت ترجمة الدكتور عبد الثاني محمد ابراهيم ص ٦٩ - الناشر (مؤسسة صناعة الألوان المتحدة) القاهرة ١٩٦٨

المساحة) . فإذا رسمنا القطر الرئيسي للمستطيل ذي النسبة الذهبية وأسقطنا من إحدى زاويتي خطا عمودياً على القطر . فسوف ينتج قاعدة لخطوط منتظمة تقسم الشكل إلى تسلسل في تناسب صغر المساحات من مربعات ومستطيلات متوالية كما في النموذج (٢) . وإذا رسمنا أقواساً متلاحقة (نفس النموذج) مستخدمين زاوية المربعات كنقطة ارتكاز ، وطول ضلع المربع المشترك من المستطيل كنصف قطر دائرة . تدور بواقع ربع دائرة في كل مربع . فسوف ترتبط بعضها البعض وتشكل حركة قوسية حلزونية . أو ما يسمى بالحلزون . خاضع إلى نسب "اللوغاريتمات" بشكل ملحوظ وإن تأثير تكرار نسبة الطرف والوسط نفسها قائم في النموذج (٦) وفي جميع إنقساماته الفرعية التي تمتد حتى تشمل الشكل بأكمله وذلك هو الأساس في إطلاق صفة (البرالد الديناميكي) على تكوينات هذا النموذج المستمرة* .

٢ - استخراج النسبة الذهبية ومستطيلها من خلال الحذر الخامس القائم في دائرة (ن ٤) لرسم مربع وعليه نصف دائرة . فإذا أكملنا المستطيل بحيث يكون طوله متساوياً مع قطر الدائرة وعرضه يساوي ضلع المربع فإنه ينتج شكلاً ديناميكياً وهذا الشكل مبني على مربع على جانبيه مستطيلات ذهبيان ويتميز الشكل الكلي للمربع والمستطيلين بخواص معينة . فإذا رسمنا قطر هذا الشكل وأقمنا عليه خطاً عمودياً من إحدى زواياه فإنه ينتج لدينا أساس لخطوط تنظيمية (شكل ٥٢) (ن ١) تقسمه تقسيماً (ديناميكياً) .

وإذا مددنا خطاً من إحدى رؤوس المستطيل متعامداً على قطره حتى يتقابل مع ضلع المستطيل المواجه في نقطة ما . فإنه يصبح قطر المستطيل أصغر مماثل للخط الأصلي ويعادل تماماً نسبة ١/٥ من مساحة المستطيل . ويمكننا تكرار هذه العملية حتى نقسم مساحة إلى خمسة مستطيلات مماثلة ومتساوية . ونتبع نفس الطريقة في تقسيم كل منها إلى أن يتم تقسيم جميع المساحة . وما دام هذا النموذج مشتقاً على كل من : - المربع والمستطيل الذهبي . فإن العلاقات الوثيقة بين بعضها هي هدفنا .

إن المستطيل أو المربع كمجال لتنظيم لوحة الرسم أو أرض البناء تستند إلى نفس المعايير وكل التكوينات السائبة أو التصويرية قد تبدو لأول وهلة توازن متقابل منغم مختلف عناصر اللوحة وهي تعتمد على مادة وفئة اللون والحضور السالبة لعناصر الحياة والأشكال وكذلك يحصل تنعيم منسجم عن هذا التوازن والتوازن هنا مختلف النوع في البناء الإيجابي للأشكال والفجوات المضادة لها أي بين السالب والموجب والتنغم الإيقاعي هو نعم موسيقى الزرعة في تكوينه يعتمد على فجوات مختلفة لا علاقة لها بالنظر المتوازن بل توازنها هنا غير متناظر ولكن مجاميع هذه التشكيلات السائبة بين المتلاءم والفارغ مع العناصر الأخرى يمثل إيقاعاً موسيقياً يؤثر في غير الناظر للوحة فيحس بهذا الإيقاع الجميل فيناثر به . إن هذا الإيقاع يجب أن نحسب أبعاده وطوله ومقدور بأسلوب أبعاد النسبة الذهبية التي تتجانب مع أبعاد الأشكال والحجوم للأطوار الخارجي للمساحة كمفردات تشكيلية متجمعة أو منفردة في أطوارها ومقاييسها ترديد نسبي وحدسي مع أبعاد اللوحة الأساسية وهكذا

* أسس التصميم تأليف روبرت هيلام سكوت ترجمة الدكتور عبد الثاني محمد إبراهيم ص ٧١ - الناشر (مؤسسة طباعة الألوان للبحر)

يتكون عنصر الجمال الأساسي المحرك نغمياً وموسيقياً للمقاييس التشكيلية التي تسر عين الناظر مهما اختلف زمانه وعصره ومكانه وأمنه . وبذا نكون قد أخذنا أعماق الفنية للآلام والايال الصاعدة والمقابلة . إن هذا التوزيع المسند إلى هذه النسب وتفاوتها بالسطوح والاحجام والقياسات تخضع إلى ما يسمى (بالنسب الهندسية) كثير من الفنانين الذين أخضعوا هذه النظرية لأعمالهم . هو تيتان الفينيسي وبوسان افرنسي ، ومن المعاصرين (أندريه لوت) A. L. Lote وموندريان Monderian وكما قال لوكوربوزيه أن أي نسبة تخضع لنتاج حضارات الأمم المختلفة وقد قبلت بها رغم تفاوت تلك الحضارات . مثل الاشورية والفرعونية واليونانية والرومانية والاسلامية والنسبانية وعصر النهضة والمعاصرة (كلها أمتدت على نفس النسب) إذن لابد هنا أن يكون لها علاقة مع نسب أطوال جسم الانسان وحركاته وهذا ما أبداه ليوناردو و رايسنك Zaising وقد تطرق هذا العالم إلى إيجاد نسب بنائية لأبعاد جسم الانسان بدقة الرياضيات وحدد بها أبعاد جسم الانسان بتقاسيم هندسية ذات إيقاع موسيقي في النظر وذلك ابتداء من رسم الوجوه إلى الأطراف إلى كل نسب جسم الانسان كما صورناه في الشكل (٤٥) ، (٤٦) ، (٤٧) ، (٤٨) ، (٤٩) والشكلين الآخرين بناء تشريحي فيشكل ومسلوخ جسم الانسان وكيف صورناه هندسياً ومنظورياً ليؤدي واحبه الطبيعي في الرؤية . *

المبحث الخامس

النظرة الجمالية والمواد الخام

- ١ - البناء التشكيلي .
- ٢ - النظرة الجمالية للفن .
- ٣ - الحجرة والنذوق .
- ٤ - الأسلوب البنائي للفن .
- ٥ - الخصائص التي تتحكم في بناء الفن .
- ٦ - فن التصوير (الرسم) ومواد بنائه .
- ٧ - الحفر بالطرق الكيميائية على اسطح من الحجر .
- ٨ - الشكال ونماذج النحت .
- ٩ - مواد العمارة الجمالية وخصائصها .
- ١٠ - الفنون الصغرى وموادها .

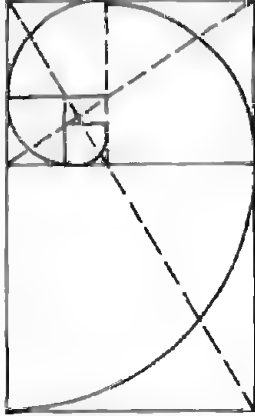
١ - البناء التشكيلي

لكل عمل تشكيلي جمالية خاصة به وتطور هذه الجمالية عبر العصور والحضارات وهذه النظرة مستمدة من تركيب المواد الخام البنائية فلعمارة نشأت من الكهف الصخري وتطورت إلى الكوخ الصغير ثم لدر ثم القصر ثم العمارات والمدن . ولكل من هذه العناصر المعمارية جمالية تختلف بعضها البعض عبر العصور والوظيفة والحاجة . والمناخ والمدن .. إلخ . إن أمر القوى المحركة بصحتها أمراً جوهرياً أساسياً : هو أسلوب التفكير في بنائها وثانياً عماد هذا التفكير المواد الخام المستخدمة لإنتاج هذه الفنون وكل من الفكر الانساني وتطور استخدام المواد أمر مرتبط مع بعضه بخدم سلم الحضارة الانسانية الى حد بعيد . فمثلا في الرسم والألوان . الانسان الأول اكتشف المواد الشحمية الملونة وساعدت كثيرا على تطور عقلية الفنان البدائي من خلال إمكانية العطاء من خلال استعمال هذه المواد . ثم تطورت المواد عبر الحضارات الصاعدة باكتشاف مواد أكثر قابلية للعطاء وأكثر قابلية للاستدامة والصلابة والبقاء والحفاظ على زهاء الألوان كما ظهرت معانها في الجداريات الاسورية (لكساء الفخاري المزجج ل لوحات الجدارية) وكذلك في حضارة الفراعنة والاعريق والرومان وعصر النهضة والتيارات الحديثة .

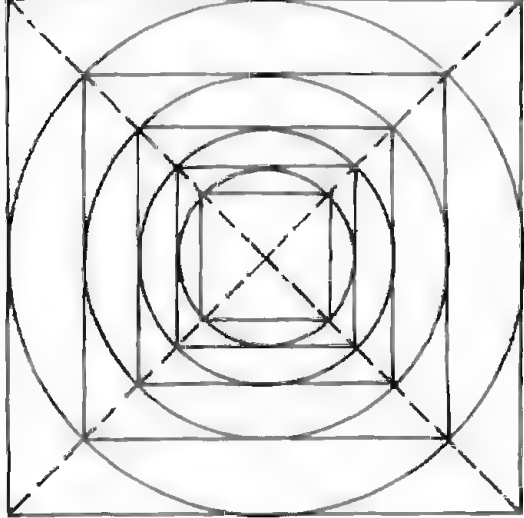
إن تراكيب المواد المستخدمة في النحت منها البرونز وغيرها كلها عوامل أساسية في عطاء السخاء المادي الذي يستند اليه الفنان في بناء أعماله الفنية المستندة إلى تفكيره وحسه وفلسفته . فطبيعة تركيب المادة فيزيائياً أو كيميائياً لها التأثير المباشر على عطاء الفنان تقنياً إلى حد كبير .

وسوف لا نخوض في هذا البحث كثيراً حيث يقوم بهذه العملية في الدراسات الفنية التطبيقية التي عمادها (عطاء المواد الخام وجمالياتها اموصوعية حين الابداء) .

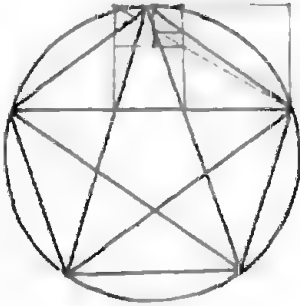
الأبعاد الديناميكية للمربع والدائرة وما يمكن
الاشتقاق منها من مساحات هندسية



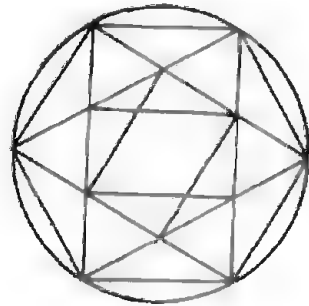
معلومات النسبة إلى المستطيل مع رسم الدوائر
العمودية كأبعاد داخل الفراغ .



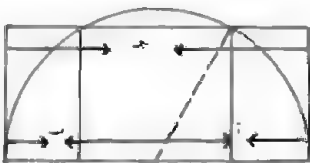
ن ٤ خالص



ن ٣ سداسي

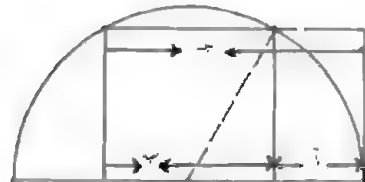


ن ٦



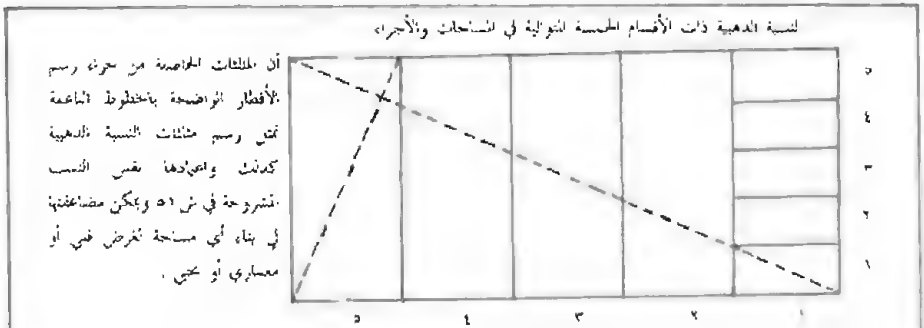
مربع ومستطيلين مزدوجين يمكن إخراجهما
من نصف الدائرة كنسبة ذهبية .

ن ٥



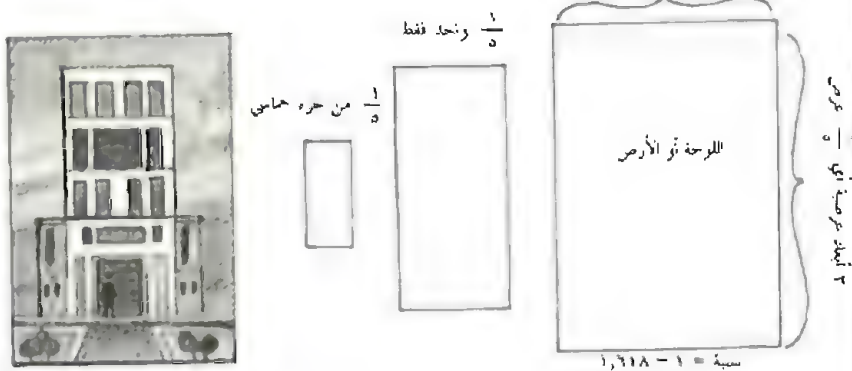
المربع والمستطيل الذهبي من نصف الدائرة

شكل (٥٢) كمية رسم أعداد النسبة الذهبية عماداً على المربع والمستطيل والمثلث وأجزائها كمتراليات مستندة إلى نفس النسب وهي (١ - ١,٦١٨).



٢ ن وحدات البناء تستند أعدادها إلى مقاييس النسبة الذهبية المختلفة والتركيب

من النصوص.

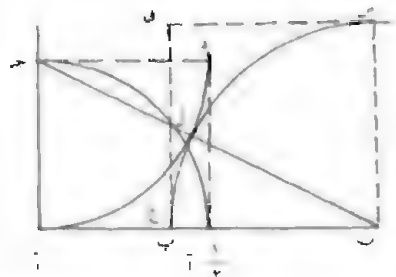


٢ ن - نظرية (جان روديل Jean Rudel) التطبيقية في كمية بناء حيث حاشيت بالرغم الذهني *nombre d'or* كما به في (٢ ن) وسنشرح من هذا النموذج رسم مربعين مختلفي المساحة ولكن بنفس مقاييس وأعداد النسبة الذهبية.

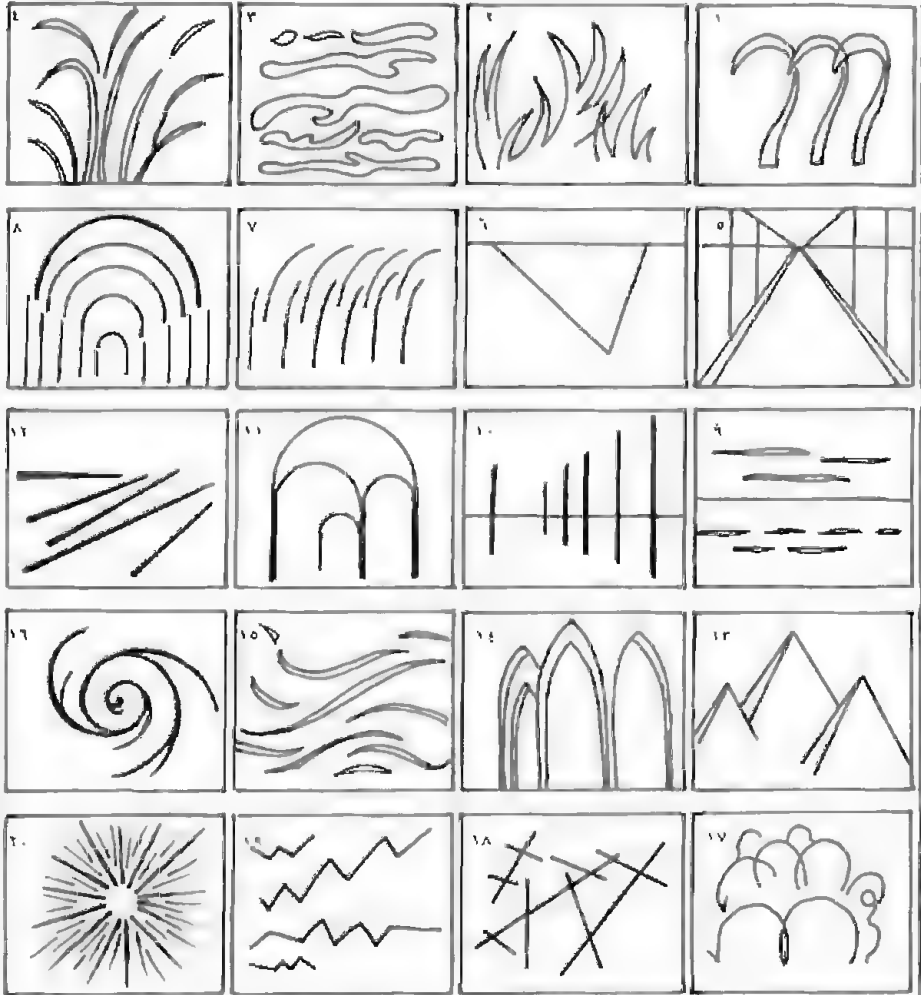
١ - نثبت الخط (آ ب) ومن ثم نصفه ومن (آ) نرسم قوساً يمر بالنصف ثم نحصل عندنا نقطة (ج) ونقيم عموداً من (أ إلى ج) ونرسم قوساً من (آ) إلى (د) وهو نصف قطر آ ب = $\frac{1}{2} \cdot \text{آ ب}$. فيحصل عندنا مربعاً صغيراً رواده (آ ج، ج، د) $\frac{1}{4} \cdot \text{آ ب}$ وعدد رسم المثلث نرسم قطراً من (ج، د) فيحصل عندنا المثلث الذهني - (ب، د، آ). ونحن نرسم المربع الكبير مركز في (ب) ونرسم

قوساً مار باعريف (ل) أي تانس مع القوس (د) حيث يلتقي ملاحظ (آ ب) في نقطة (ع) ونقيم عموداً من (ب) إلى (س) ومن (ع) إلى (ف) ونسحب الخط (س ف) فيتولد عندنا المربع (ب، ح، ق، س) ونسبته مستندة إلى الأعداد الذهبية تناسبية للمربع الصغير وكذلك للمثلث. وهي بالترتيب النسبة الذهبية نرسم لها (د ف) $\frac{1}{4} \cdot \text{آ ب}$

النسبة الذهبية - $\frac{\sqrt{5}-1}{2}$ ونساوي ١,٦١٨ وهو المتوسط الهندسي



ان هذه الرموز هي رموز البناء الجركي الرئيسي لمذلول العمل الفني كاصطلاح فقط .
قواعد جذرية لحركة التشكيل البصري للعناصر الرئيسية في اللوحة وتحدد مدلولاتها المختلفة وشرحها أسفل اللوحة حسب الأرقام



- | | |
|---|---------------------------------|
| ١ - انشاء من أعلى إلى أسفل شعور بالارتفاع | ٧ - مسطوح أفقي . |
| ٢ - شعور فكري إلى أعلى | ٨ - تكتل أفقي للمعمارية نشاء |
| ٣ - السعادة والهدوء والراحة . | ٩ - هدوء الأفقي والامتداد . |
| ٤ - نحو الفكري والعموديات . | ١٠ - البناء الشاقولي والعمودي . |
| ٥ - انشاقة والبعد الطوري . | ١١ - الشعور بفعل البناء وصلاته |
| ٦ - الشعور بالانفتاح للأبعاد . | |

وهذا العطاء يتوقف على ما يستخدمه الفنان من قوة وأبداع وخلق في شتى المضامين التي يمضي وراءها لاضاح أعماله وإخراجها إلى حيز الوجود .

فكلما كانت المواد جيدة كانت ذات عطاء جيد وإدانة جيدة ومن ثم جمالية جيدة . لأن الجودة صفة من الصفات المنعوية للجمال . عدا كونها وسيلة لإخراج المظاهر الجمالية المؤدية إلى الرؤية والتمتع بها من قبل الآخرين .

وهكذا نجد هذه الحقيقة وهي كلما تطورت المواد الخام في استعمالها كلما أعطت جودة في مظهرها وأضافت جمالية جديدة كما نشاهد ذلك في المواد الحديثة المعمارية من معادن وزجاج وآجر وصنعت ومرمر ... إلخ . هي دائما في مجال العطاء المستمر زيادة إلى خبرة المنفذين والمعماريين . وكذلك في النحت ومستلزماته . والرسم ومستلزماته . والتصميم الداخلي والصناعي والفخاريات الجداريات والتقنيية وصناعاتها .

ولا يسعنا هنا إلا أن نذكر "فن الفوتغراف" وكيف أن أدواته وآلاته قد تطورت بشكل مذهل حيث أعطت نتائج غاية في الجمالية الإيجابية واللونية وتطورت في عالم السينما إلى حد كبير وكذلك في عالم التلفزيون وما تصعه أمام أعيننا يوميا من جماليات شتى متمعة تنسج للطور الفني المستند إلى المواد الخام التي تستعمل في هذه الأغراض .

وهكذا كلما أحسننا في تركيب المساحات والأشكال التي في داخلها وأحكمنا وصلات التفعية بين الأحجام ومقاييسها وبين الفراغات ومقاييسها كان التردد التفعي الموحد والعرف لهذا النغم ذو وقع أعمق وأشد . ولا يسعنا إلا أن نقرر أنواعاً من البناء لها مكانة في تكوين الأعمال الفنية وأسلوب التوزيعات المتنوعة في ضمن المساحات التي هي مجال حقلنا البنائي وهذا الأسلوب من البناء التشكيلي نعتمد عليه كما ورد في أغلب المدارس الفنية منذ القديم حتى الوقت المعاصر بما فيها المدارس الكلاسيكية والاكاديمية والمعاصرة الحرة .

وسنبين ذلك التصنيف التكويني وجذوره في الشكل (٥٣) كمناصر وأسس لجذور الحركة التكوينية مع أهدافها ضمن اللوحة (كنموذج لباقى الفنون) * .

إن العملية الفنية عملية إغناء وإضافة للمتطلبات انفعالية وعاطفية للإنسان وليست تقليداً فوتوغرافياً مبروطاً ربطاً أعمى بمظاهر الطبيعة بأسلوب الآلة الساذج . بل العملية ذاتها عملية إغناء جمالي وأبداع وهو سحر رئيسي لحياة وتاريخ وأعمال الإنسان المتطورة ** .

٢ - النظرة الجمالية للفن

إذا ما قررنا حقيقة رئيسية في الفن وهي أن التذعة الجمالية ليست رؤية خاصة قابعة في عقل المشاهد بل هي عملية ادراك لعملية التركيبات البنائية الدقيقة المتوفرة في ذلك العمل والشعور بالراحة التي واستذوقها وإن أسلوب بناء الدقائق هي التي أدت إلى نشوء الأسلوب عند الفنان ومن ثم في العمل الفني الذي يستند في هذه الحالة إلى ما ذكرنا من أسلوب البناء الذي يوحى للمشاهد بعملية جمالية نسبية .

** يؤمن معهد البوهارس لي ألتايا وعلى رأسهم فوكروبوس أن الفن عملية إغناء إنساني وتشكار دوفي وجمالي وهو بالنائي خدمة إنسانية شغليات نظوره التكري وحاجاته ودعته . وهو في هذه الحالة لا يمكن الإغناء دون إستخدام مواد معينة لأنناجه فهو بدونه لا يمكن أن ينتج كما فعل الناشر مثلا حيث الكلام هو مولدنا في الأبداع .

فالجسمال شيء نسبي وليس مطلقاً . أد أن كل فنان له مستوى جمالي يستدوقه ولمشاهد كذلك . كما أن لكل عصر فنانيه لهم صبغة جمالية معينة تتطور عبر العصور الصاعدة وكذلك الأمم لها ذوقها وفلسفتها الجمالية إن كانت شعبية أو عبر المدارس الأكاديمية أو كفلسفة عليا .

ولو رجعنا إلى الفن البدائي لوجدنا فيه نوع من الرثابة والسذاجة وهو دلالة على ما يفهمه ويستدوقه ذلك الانسان وهكذا نجد تطوراً عارماً في الفنون الأعرابية والفرعونية والآشورية لكل منها دلالته . فاليونان مجدوا الانسان في فهم بينا الفراعنة مجدوا الآلهة ليس إلّا . أما الآشوريون فالآلهة كانوا رموزاً وكذلك أعمالهم الخربية كانت أساساً لفهمهم ولكل شعب من هؤلاء له ذوقه في تقبل التناج الفني مسندة إلى عقائده ونظراته للحياة وروح الأفكار المنشعب بها .

٣ - الخبرة والتذوق

إن الأخيرة في إدراك النواحي الجمالية ومستلزماتها في الأعمال الفنية يطلق عليها التذوق (أو الذوق) مهما كان مستواه فلن هذا المستوى أدراك جمالي وذوقي معين ربما يرقى إلى الفلسفة أو يستوي مع النظرة السطحية لمظاهر الطبيعة أو فوائدها البدائية .

ونطلق على الذوق في حالات معينة هي فطرة التذوق عند فرد دون فرد آخر والاحساس بالعلاقات للعناصر البنائية الظاهرة والخفية في الأعمال الفنية وهذه الحاسة عند بعض الناس ربما تكون "فطرية" . وربما قدرة على الاحساس بالاسلوب وتكوينه ويجوز لنا هنا أن نعر عن الانسان ذو الخبرة الذوقية . أنه ذلك الانسان ذو الذوق الرفيع أو الفيلسفي العالي إذا ما اشتدت خبرته الذوقية ووجدنا لها قيمة ملموسة فيما يتذوق أثر فيها على غيره من الناس وربما تقبلوها ومن هذا الصنف هم صنف الفنانين المرموقين في سلم الحضارة المتصور . ولا نستبعد الفنان المتذوق وكذلك المشاهد ذلك الانسان الذي يحمل حساسية خاصة معينة ومنها تدوقه للفنون وتقدير أن نطلق على هذه الحساسية حسب مقياس جهاز جيكر (كاشف الانغماس) مما يجعله يميز بين خصائص الاسلوب الذي يراه وذوقه الفلسفي أو ما يقوم به كفناني بحيث يشرحه أو يبينه لغيره من معاصريه .

٤ - الاسلوب البنائي للفن

ونعر عن الاسلوب بأنه الصيغة أو الهيئة لانتاج فن معين في زمان معين ومن ضمنه (أسلوب الفنان) وأكثر ما نجد سهولة في أنشائه في الحضارات البدائية الساذجة حيث لها ركائز وقواعد في التقاليد التطبيقية الثقافية والاشكالي الفنية ولها مساس بالانظمة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . والاسلوب ورد بشكل ظاهر في فنون الآشوريين وروما القديمة والفراعنة ولكل عصر يتميز بأسلوب الشعب الذي يعايشه وإلى يومنا هذا وخاصة الفن المعاصر إذ لا يتبادر لذهننا انه لا يحتوي على هذا العنصر بل بالعكس له مميزات واضحة تجعله يختلف (إذا ما دققنا) فنون القرن التاسع والثامن عشر وهكذا في سلم التطور .

ونجد أسلوب العصور السالفة تظهر لدينا بوضوح أكثر من العصر الذي نعائشه . وذلك لأنها أخذت مركزها وتبلورت بشكل سمات واضحة تميزه عنا . ولاننسى ما للظروف الاجتماعية والدينية والإقليمية والقومية من تأثير على هذه الأساليب كما هو ظاهر في الفنون الإسلامية والمسيحية . وحتى بين الشعوب الإسلامية تتميز كل منها بأسلوبية معينة قومية وتراثية وحضارية .

وهنا بيت القصيد ، قد يوجد في طبيعة تلك البلاد التي يقوم فيها فن معين ذو أسلوب معين من تأثيرات طبيعية جيولوجية تؤثر على أستخراج وأستخدام المواد المحلية وكيفية أستعمالها للاغراض البنائية وحتى صنعتها وكيفية إروائها فنياً لاطهار القيم الإيجابية فيها ومنها الجمالية (التنفيذ الهائى) ولا ننسى ما للعادات الانسانية وكيفية العيش وأسلوب التطور الفكري من علاقة في تطور أستعمال المواد وتأثير هذا الاستعمال على ذوق الإنسان الذي يعيشه في بيئة محلية معينة .

ولكل بقعة من الأرض لها ذوق محلي بالنسبة للأفراد ومرتبط ذلك الاسلوب بالنسبة للدولة ككل والدولة مربوطة في زخم الثقافة العامة للأفراد والجماعات التي تمثلها وهذه مربوطة بالتراث والعادات والتقاليد والحيوية التي تعيشها كل أمة مربوطة دوقياً بالامة الاخرى وربما تأثرت أسلوباً وذوقاً بها بدرجات متفاوتة أو رئيسية أو قليلة وكما نلاحظ فنون الحضارات القديمة وكيفية أخذها من بعضها وتبسيير تذوق حضارة ما في خصم حضارة أخرى ليس بالامر السهل بل مبدأ لاخذ والتطوير يحتاج إلى مدة زمنية ورجالاً ينفذونه وشعب يستذوقه ويقبل به والعملية لا تيسر بسهولة بل تحتاج ربما إلى عشرات أو مئات من السنين لتبلور هذه النزعات ونقلها من شعب إلى شعب ومن حضارة إلى أخرى .

٥ - الخصائص التي تحكم في بناء الفن

قد لا مستغرب إذ قلنا أن الفن والشعر ربما يعبران عن فكرة أو هدف متنوع المقاصد والمعاني . وكما للشعر بحور وأساليب وزن وبناء كذلك للفن التشكيلي .

ولكل فن من هذه الفنون له وسائله المؤدية والتي يتمكن من التعبير بواسطتها أو موادها والمواد هنا للشعر الكلام والبحور ولكن للتشكيل مواد ملموسة لليد والعين معاً .

لو أخذنا مثلاً فنون التصوير (الرسم) فهي تعتمد على اسطوح المرسومة أو المنقوشة والمنحرفة أو النحت والفخاريات ثم الجداريات الحائطية والأرضية والأقمشة الملونة وما إليها من فنون الفخاريات والفنون الصغرى (الصباغة - الأخشاب - المعادن وطرقها) كلها فنون ملموسة ومحسوسة .

ولكن الرسم (أو التصوير) هو أكثر هذه الفنون نضارة وحيوية ويتمتع بحرية أبداع الأفكار والرؤية ذات السمات الواضحة لاسلوب والابداء وملسمها يرى بالعين وليس باليد .

فعواد الرسم من زيت وقماش وأدوات وألوان مائية وفرسكو وكازاين . أو أي مواد فطرية جديدة أو حديثة مصنعة أو خام كل تلك هي أدوات تستخدم لانتاج العملية الفنية في ارسام المسطح على اللوحة .

وهذه الأسماء هي التي تخلق لنا الفنون المعنية هنا ولكل مادة لها مشاكلها أي قابلية عطائها الصناعي الذي يكون في متناول يد الفنان معتمداً على مدى خبرته في أستعمالها . وكل مادة تستخدم هنا كانت مادة معمارية أو نحتية أو فخارية تحتاج إلى خبرة يقوم بتطبيقها الفنان لاجراخ أفضل المعاني النسبية المؤدية إلى الوظائف التي نرومها لاستخدامها في العملية الفنية . وسنشرح خصائص هذه المواد وتأثيرها في الخلق والابداع الجمالي .

٦ - فن التصوير (الرسم) ومواد بنائه *

مواد هذا الحقل من الفنون كثيرة ومتشعبة وتحتاج إلى دراية واسعة في استعمالها وما لهذا الاستعمال من تأثير جمالي في مختلف المستويات عند مختلف الحضارات والفنانين .

والسبب الرئيسي لهذا الاختلاف هي خصائص العطاء هذه المواد فبعض المواد تعطي ضوءاً جيداً مثل الألوان المائية بشفافيتها ولكن بعض الألوان تعطي ضوءاً ولوناً مقفلاً مثل الألوان الزيتية . وبعض الألوان تعطي لوناً وضوءاً متوسط القبول ولكن يمكن لنا أن نفرشها بمساحات واسعة كألوان الفرسكو والتجرا (الجداريات) .

وربما لبعض الألوان تعطي حساسية عالية في الأشباع الضوئي واللوني مثل مادة الموزايك ولذا تستخدم في أغلب الأحيان في تزيين الجدران والقباب والأشائر والأرضيات بشكل واسع .

وهكذا مواد الباستيل وخصائصه الطباشيرية المعروفة والكثافة للمادة في استعمالها لها مشاكلها وأساليب تجميعها وكيفية وضعها على سطح من الورق وهكذا .

وهناك من فنون الحفر على الزنك والنحاس واستخدام (الحفر) للطباعة في إخراج هذه الأعمال والتي نطلق عليها الكُرفك الناتج عن فن الرسم والتخطيط والتلوين وهو جزء رئيسي من أعمال فن التصوير . ويمكن لنا أن نوضح الوسائل والمواد المنتجة لهذا الفن **.

١ - الحفر بالأحماض المختلفة على السطوح المعدنية كالزنك والنحاس .

٢ - الحفر بدون حامض على الخشب وله أنواع خاصة تستعمل لهذا الغرض منها الحفر على اللينوليوم والزنك والشاشة الحريرية (سيلكسكرين) silkscreen ****.

٧ - الحفر بالطرق الكيماوية على أسطح من الحجر *****.

الفصيفساء والموزايك تزخرف الأسطح المعمارية أو النوحات المنقوشة أو الجدران وهي عبارة عن أحجار صغيرة مربعة ذات ألوان مختلفة وعديدة ولا ننسى جمالية الفرسكو والتجرا .

وربما نصنف أنواع فنون التصوير تبعاً للسطح والمواد المرسوم عليها وبها وهي :

* سبق أن بينا أن كلمة تصوير هي الكلمة الصحيحة العربي التي تنطبق على فنون الرسم اليدوي، وأن ما يطلق عليه العامة من خطأ هو إطلاق كلمة التصوير على ما (المعروف به) فانه خطأ شائع في عالمنا العربي ونحن نفضل هنا أن نطلق كلمة فوتوغراف لتصوير الأشياء . وكلمة تصوير تطلق على التصوير الفكري واليدوي عموماً هي كلمة (رسم)

** فنون النقحرة : هذه الحفرية معاً المصنوعة في (الرسم) والتصوير والطباعة أو كل هذه الصناعات بجمعة شريطة أن تكون من عصر الإنسان . وهذا اصطلاحاً بها يطلق على : ١ - التخطيط والرسم اليدوي وكيفية ملابته من قبل الفنان وبمختلف الوسائل ونظراً للأساليب . ب - تعطي معنى التخطيط بالتمثيل لأغراض مالية أو تصويرية أو رسم غير من ردد في (١) .

*** تصوير : مادة ثلثة ذات سطح (بلاستيكي) قابل للحفر .

**** silkscreen هي طريقة بنوعية لطباعة بأدوات الرسم وتنتج بضغط الألوان عبر شبكة من نسيج ناعم مشدودة إلى إطار مناسب لتوجيه الحبر . هي طريقة شائعة وذات إنتاج جملة معروفة .

***** سطح على سطح من الحجر أو قطعة من سطح الرخام حيث يخلو سطح من الحجر انتهى ثم تطلع الصورة . والنقوش هنا ربما تكون من الورق على الخشب وتسمى (فوتوغراف)

آ - الصور الحائطية المسماة (بالجداريات) واللوحات الزيتية أو اللوحات الورقية والصور المرسومة على القماش كما حدث ذلك بعد عصر النهضة حيث أكتشفت مادة الزيت وأخذ الرسم بها على لوحات كبيرة من القماش تثبت على الحامل ثم ترفع إلى الجدار الذي يخصها .

وبما قبل عصر النهضة كان الفرسكو (الجبس الطري لجداري الملون) شائعاً لاكساء الجدران الكبيرة . وكذلك أستعملت بعض الطرق للرسم بالالوان انشئة بحرارة معتدلة .
ب - النحت والفنون اللدنة (العجائن)

نعرف أهمية مرابها فن النحت ذو الأبعاد الثلاثة وكيفية صياغتها وهي مادة كتلوبة قائمة في فراغ مناسب لغرض تزييني أو لنفس أغراض فن التصوير . والنحت يقوم بالتعبير عن الأفكار والعواطف والاحاسيس . ولكن طبيعة المواد التي يستخدمها الفنان هي التي تحدد الاسلوب والتكوين الجمالي والموضوعي من جراء صياغة هذه المواد . «أما الانتاج العملي والصب والصياغة فهي صناعته وتعتبر بالمتزلة الثانية بعد الناحية الاسلوبية والجمالية » .

وصناعة الحفر بالازميل أو البناء الطيني والنجر على الخشب والصب الجبسي أو البرونزي كل تلك تعتمد اعتماداً كلياً على تطبيق خبرة الفنان في حساسيته وأستيعابه للابداء والتشكيل والصباغة كعامل أساسي في أسلوب تكوينه . وكيفية وضع الخطوة المنفذة له إذ بدونها يكون العمل التقني ذو نتيجة صدفية وربما عشوائية . وعلى العالب لا تنجح كما نرغب .

فطبيعة البناء التشكيلي في الفين أو الحجر او المعدن والخشب قد تطورت حديثاً بأساليب شتى ووسائل مساعدة من آلات ومواد . ومن أبرز المواد الصلبة الثابتة والتي تعطينا صفات جمالية بارزة هي مادة البرونز والرمز ولكن الاشتغال المباشر فيها صعب جداً وتحتاج إلى مهارات وخبرة تقنية عالية .

٨ - أشكال ونماذج النحت

آ - تماثيل واقفة منتصبة .

ب - منحوت بارزة على سطح أو ربما كانت غائرة كما في جداريات الفن الفرعوي المحفور على جدران معبد أدفو في صعيد مصر * .

ج - وهناك حالة نادرة هي التفريع الحاصل بين بروز النحت الجداري وبين الغائر يوحد بعض الحالات تتسم بين الغائر والبارز يتخللها الضوء والهواء ويسمى بالنحت المقرغ .

والنحت له صفة صعبة جداً ولتكوينه البنائي يعتمد على الموقع الذي سوف يشغله المنحوت . فإن كان نصاً ففي هذه الحالة يحتاج إلى دراسة البقعة والضوء والبناء والساحات المحيطة كما مر بنا سابقاً ولا يصح أن يوضع المنحوت في كل مكان بل يجب إن يصنف له الضوء والجو والالوان والبقة الماسة التي تساعد على إبراز جماليته ومعناه وتعطيه أهمية ملحوظة جداً من بين البقعة المحيطة حواليه . وكذلك الحزف ينطبق على وضعه بنفس الأهمية لهذه النظرية .

٩ - مواد العمارة الجمالية وخصائصها

فنون البناء عميقة الجذور في غور التاريخ وهي حاجة الانسان الحضارية الملحة التي ساعدت على تقدمه الاجتماعي بشكل فعال وحجته من ظواهر البيئة القاسية كالشمس الحارقة والثلج والمطر والرياح والحرارة والبرودة والثلج والشمس في حياته الخاصة وملجئه بعد عناء العمل وتربية العائلة والاطفال وسكنهم وتنظيم حياتهم . ومما نشأت القرى والمدن لهذا السبب الجياقي الرئيسي كان فن العمارة ذو وظيفة معينة رئيسية ولما كان الانسان لا يصنع الحاجة لنفسه فقط فقد جعلها لازمة . دون الرجوع الى مظهره كما في الالسة بل إن فلسفته الجمالية وذوقه يلعبان الدور الرئيسي في هذا المضمار وهذا ما كان حسب ثقافة وبيئة ومناخ المنطقة والسكن .

وصناعة مواد العمارة أمر ذو أهمية حضارية وصناعة ماهرة تنقلها الاجيال عبر الخبرة والتطبيق ودراسها في المدارس المعدة لها .

ولما كانت الحياة الحديثة لها مطالب رئيسية عامة كالتدريس والمصانع والأسواق والمتاجر ودوائر الدولة والمكاتب... إلخ . كل تلك أثرت بظهور جديدة غيرت معالم المدن ومسالكها ومن التأثير الرئيسي كالمعابد والمساجد والكنائس . فلها أساليب روحية تأمر الانسان عند الصلاة وتجعله في عالم خاص به يطمئنه براحة تامة من عناء الحياة ومرارتها القاسية .

وسوف لا نعرض في الاساليب المعمارية وطرزها وكيف كانت وحيث أصبحت وستترك ذلك للمختصين . بل نقول قد أثرت الاساليب المعمارية في البناء والتكوين معتمدة على ثلاثة نقاط رئيسية وخاصة في البناء القديم :

- أ - طرز وطريقة بناء الاعمدة والاعتاب العليا بين عمود أو أكثر .
 - ب - الاعتاب العليا وكيفية بنائها وأعراضها في الحمل وكذلك جماليتها .
 - ج - العقود (الأقواس) والقباب وأساليب بنائها وتكوينها اعتماداً على المواد الخام المستعملة في إدامتها .
- ولا ننسى ما للمواد المستعملة من قيمة في تطوير الطرز الفنية .
- ونحن نعرف أن الطابوق له التأثير الأول في تطور البناء كما للحجارة والمرمر والصوان والكتل الكبيرة لها التأثير الأكبر في ذلك .

ان الطابوق أنواع منها البدائي المسمى بالطيني أو "البن" وهو يجفف بواسطة أشعة وحرارة الشمس والطابوق الأصفر المخخور والطابوق الاحمر والالوان هنا تنبع دورا مهما وجماليا في تكوين المادة التي يبنى منها الجدار أو البناء ولا ننسى مقاييس هذه المواد ومواد الربط بينها مثل الجص والخير والتورة.. إلخ . ومن جملة ما يهم هنا هو حسن بنائها الهندسي الشاقولي أو الأفقي والسطوح المساء أو الحشنة المربعة . إضافة إلى النقوش والزخرفة والرؤية العامة للبناء واستحسان هياكلها وتقبل لونها وضوئها الطبيعي والصناعي والمواد والكتل الضخمة هي التي تجعل فن العمارة من الفنون الصعبة وخاصة في العصر الحديث وتعقد بالبناء ذي الطوابق العالية وما يحتاجه من آلات ومعدات وأدوات فنية وكهربية مساعدة على صناعة هذا الفن الرفيع .

ما موقع العمارة وأرضها ومساحتها واستخدام الفراغ المورع داخلها للاغراض الحياتية والروائية اليومية هو العامل الأساسي في أهمية تكوين وبناء العمارة وأن الغرض أو الوظيفة التي تقوم بها العمارة هي إما -عبادة-

كالشعابد أو أبنية رمزية تخدم مجد الشعب والدولة كالبارتون أو وظيفة كعمارات المدن والدولة في الحضارات والقرى .

وأمثلة في العالم على ذلك كثيرة وقد مر ذكرها في مقدمة هذا الكتاب من الجزء الأول .
ولا بد لنا أن نعرض للفنون التطبيقية التي يطلق عليها الفازاري بالفنون الصغرى . وما نواتها من تأثير جمالي في تكوينها * .

١٠ - الفنون الصغرى وموادها

وهي تمثل فنون الزجاجيات والمعادن كالذهب والفضة والنسيج والاقمشة والعاج والاحجار الكريمة والاختشاب والبلستيك والمدائن الحديثة . والحرف الصناعي وفي معظم هذه الفنون لها جانبان جانب الفن الاصيل حين وضع تصميماتها وأنتاجها الأول وصفة الفنون التطبيقية الصغرى لتكرار أنتاجها الفمطي الذي تغلب عليه الصناعة الحرفية دون الابتكار والتطوير .

أما الفخار الاصيل لما يبريز النهرين والاغريقي لا يفس مستواه عن التصوير أو فن العمارة وكذلك الفخار المعاصر الذي ينحو منحى التصوير والنحت دون الصناعة . ولعل الاقبال على الفنون الصناعية سبب استعمالها اليومية والحاجة الماسة إليها بكميات كبيرة يضطر إلى صناعتها على صعيد الانتاج الكبير العدد .
ومنها ما كان زخرفياً كالتي شاهدها في فن الصاغة والاسلحة والحلي والاحزمة أو زخارف مختلفة المواد لتخلي السجاد أو الشبايك وما إليها ومنها كذلك التزيين الداخلي لفن العمارة والمكاتب والارائن ومستلزمات الزينة الداخلية .

وسوف نذكر هنا النقد الحاصل للفنون الحديثة وهي التي تعتمد على الحرفية المبالغ فيها أو الاعتماد على اللون أو المادة أو التخطيط دون المعنى مستندين بذلك لبعض من الافكار المحدودة ومطبقين العنان لطبيعة المادة وما تعطيه من لدانة أو اكتساب في صيغة التعامل الفني معها حيث الابتكار المجرد أو ما يسمى بالتجريد ، وهذا التجريد يكون مبالغ فيه في بعض الاحيان حيث يكون الاعتماد هنا حرفياً يستحدي طبيعة المادة التي نتعامل معها دون الافكار أو الاهداف ولكن تقتصر على عملية البناء فقط متعاملين مع صيغة المادة التي بين أيدينا .

ولا ننسى أن للفنون تقاليد حضارية وتراثية يمكن الاستفادة منها كطرز وقواعد لغة يمكن الكتابة بواسطتها فنياً مع التطوير والابتكار انما هو بصفة يفهمها جيلنا المعاصر ويستوعبها .

وسوف لا نقلل من قيمة أعمال رافائيل وميخائيل أنجلو ولوناردا لانهم قدماء . بل لانهم أدوا رسالتهم الفنية بكل أمانة وإخلاص وبحث وتطوير وأبتكار دون إهمال الاهداف الادبية أو الدينية أو الاجتماعية والسياسية مع محافظتهم على القيم الجمالية في أعمالهم من موسيقى وتغني وإيقاع وبناء وشكل وهياة .

إن ترجمة الشعور بصفة البلاغة الفنية السليمة أمر بالغ الأهمية في العمل الفني وإن الرجوع إلى التراث للاستفادة مما يتفق مع حاضرنا لبناء أفكار المستقبل المتطورة ليس بالعمل السهل بل يحتاج إلى ثقافة واسعة وحيرة وحساسية ذوقية وإيمان في كل هذه الظواهر لتتجمع عملاً جيداً ومبتكراً يسمى بالعرف العلمي فن تشكيلي معاصر له سمة الاحيال السابقة وأجنة الاجيال القابلة المتطورة في سلم الحضارة الانسانية * .

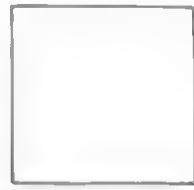
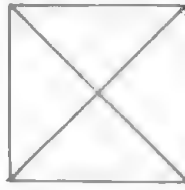
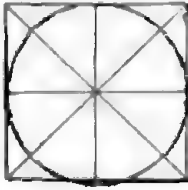
* تكنولوجيا التصوير للدكتور مهدي محمد حماد ص (١٥) الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٧٢

Feeling and form by Susanne K. Langer p 402 pub by Routledge & Kegan L.TD 1973 fifth impression **

الأقطار والأضلاع والمراكز

أقطار مربع وقطر مستطيل هرم رباعي

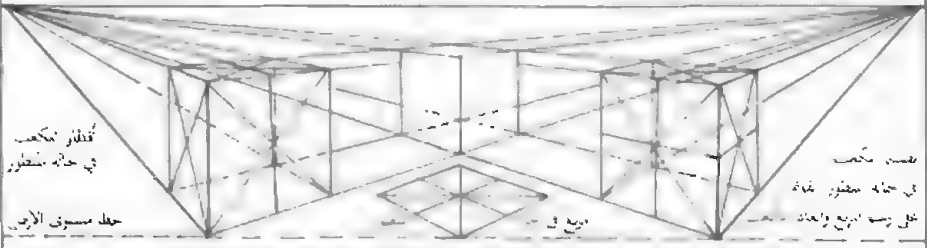
مربع مستطيل



نقطة

خط ممسوق الخط

نقطة



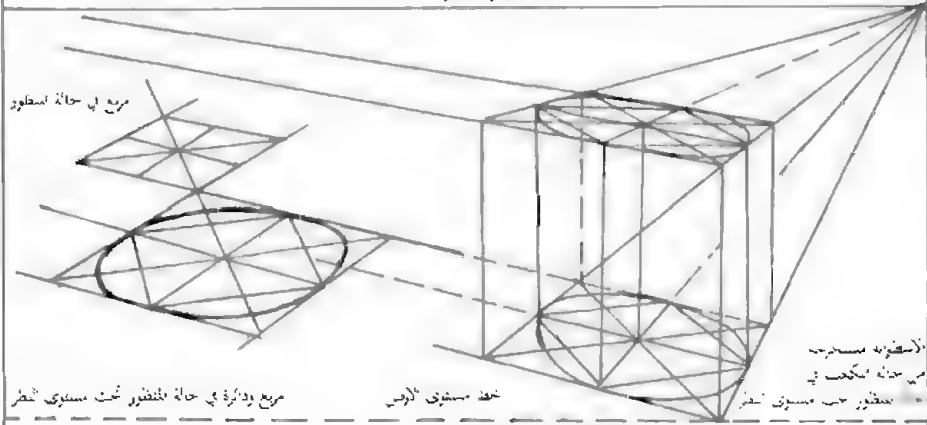
١

أقطار مستطيل
في حالة المنظور

خط ممسوق الأضلاع

خط ممسوق المستطيل
في حالة المنظور
نقطة وسط الأضلاع

خط ممسوق الخط



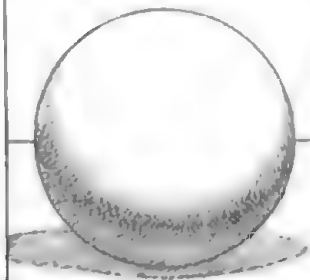
٢

مربع في حالة المنظور

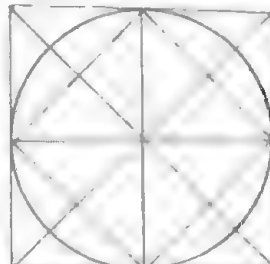
مربع ودائرة في حالة المنظور تحت مستوى الخط

خط ممسوق الأضلاع

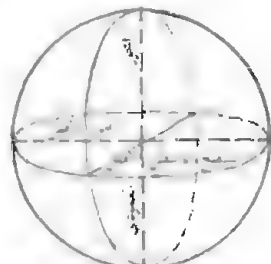
أقطار مستطيل
في حالة المنظور
خط ممسوق المستطيل



الكرة وطول وقوتها



دائرة ضمن مربع مع دائرة تماس أضلاع المربع
وكذلك أضلاع القطر مع مربع صغير داخل الدائرة



مقاطع دوائر مستطيلات
ومربع داخل مستطيل كرة

المبحث السادس

البناء والأجسام والهيئة

- ١ - البناء وعلاقته بهيئة الاحجام المكونة له .
- ٢ - الاسس والاسس المتحرك في البناء العام .
- ٣ - البناء الزخرفي والحقول الفنية الاخرى .
- ٤ - انواع البناء في العمارة .
- ٥ - الرسم (التصوير) .
- ٦ - المحسمات - النحت والفخار .

١ - البناء وعلاقته بهيئة الاحجام المكونة له

من البديهي أن نترجم ما نراه في الطبيعة من فراغ وحياة ونبت وإنسان إلى مفاهيم بنائية أولية تساعدنا على حل معاضل البناء التشكيلي بالطرق التي تلائمنا في العمل الفني فالأمر يتعلق بقدر كبير بالصنعة بين ما نرى وبين خيالنا التطبيقي المنظم للتوجيه الهندسي البنائي الذي يحل الرؤية العامة الطبيعية إلى قواعد بنائية مربوطة بالحياة العامة للشكل (نكل شكل في الطبيعة له هيئة) form ونتيجة هذا التحليل لا بد من إختزال الخطوط العامة لتلاشكال لغرض تسهيل قواعد بنائها بشكل مرضي إما من الناحية البنائية المستندة إلى علم المنظور أو من الناحية الفرضية المستندة إلى التجريد الهندسي الذي نضع قواعده لامتلاء وأشغال المساحة المرسوم عليها العمل بالصفة العامة البنائية والتي نعب عنها بالهيئة the General form هذه العملية بالدقيقة هي التي تسمى بعملية البناء الانبجائي للكتل ضمن الفراغ * .

والبناء هنا يستلزم جميع عناصر الفن عند المقتضى أو أغلبها ولكن يوجد عناصر رئيسية لا يمكن الاستغناء عنها مهما بلغ تبسيطنا وإختزالنا التحليلي للبناء وسوف نبين ذلك بأشكال موضحة ملقصدنا هذا كما في الشكل (٥٥) .

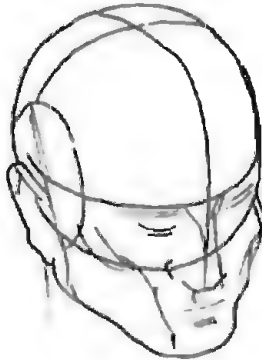
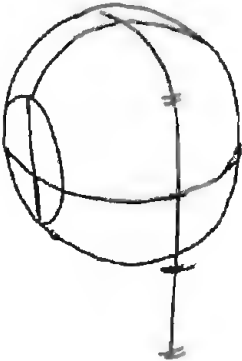
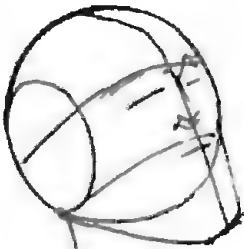
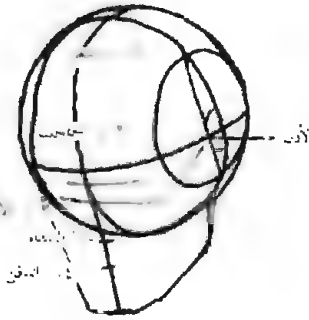
أما من ناحية البحث في التكوين البنائي العام للحجوم والابعاد والمسافات والالوان والمنظور والفراغات المؤدية تجمعها أو تفرقها إلى رؤية فكرة معينة فهي تخضع لقواعد في ربط العلاقات فيما بينها إن كانت على هيئة رموز أو تضاد في الحجوم أو تكتنفا أو اعتبارها أو أعداد منظورها وعلاقة بعضها البعض وما تؤديه من رسالة أو اجو المساعدة والالوان والاضاءة ووحدة هذه العناصر كل تلك نين الآتي :

كيف نكون الهيئات العامة الهندسية ككتل وحجوم وفراغات ونحوها إلى طبيعة متجانسة متوافقة الايقاع أو التضاد الموسيقي في الرؤية حائلة نكهة جيدة في الرؤية تجعل المشاهد أن يشد نفسه اليها .
وأغلب هذه العلاقات الخفية تكون جوهراً رئيسياً للعمل الفني غير ما يظهر من مرييات داخل الاوحة وهي المحرك الجذري والجمالي لكل تشكيل مهما كان نوعه (٥٦) .

هندسة الرأس ومقاطع

هندسة جانبية

بناء الرأس



١ - خصر بناء الرأس أو رسم كرة لـ مفادع ثلاثة مرسومة واسم وسطى عمودي نهرية وفي أعلاه الأذن متحرك المخطط المرسومة يدور إلى أسفل مستوى التنظر وتقرأ أعضاء الرأس الجانبية بالتقسيم المقسومة .

٢ - تقاسيم الرأس على غرار التقاسيم الأولى ولكن الخطوط المرسومة إلى أعلى مع حركة قاع الوجه فنقرأ التقسيمات في شكل ٢ : ٢ متدرجاً بالموسوم إلى السحب السفلى الأساسي النهائي .

٣ - رسم كرة مع قاع خارج عمه ويكون مصغراً مع محيط للرأس يرمي دائرة منطقة الأذن في عمالة المنظر وتركب الأعضاء حسب نسبها ويكون هذا وضع الرأس تحت مستوى التنظر ويعكس الرأس الأول الأضيق .

وعليه يستلزم لنا مهارات فائقة في تحاشي الأخطاء والنواقص وسدها بمستلزمات بناء جيدة قوية إيجابية المرد لتساعد العمل الفني على التماسك والتعاضد والقوة للاستمرار بالهدف المقصود من العمل الفني .

وسوف نرى ذلك في الشكل (٥٧) ونماذجه .

إن الجذور التركيبية لبناء العمل الانشائي يستند إلى أصول تجريدية هندسية في غالب الاعمال ومن هذه التكوينات نصوغ الأشكال المركبة عليها ونجد أن لكل لوحة تركيب خاص يستند إلى هيكل هندسي واحد أو أكثر إن كان مسطحاً ومركباً من مثلث ومربع ودائرة أو قطاع منها كحره أو كل . أو التركيب يتحرك بشكل أشكال هندسية بحسبة كالاسطوانة في الوسط ويحوم حولها سطوح متحركة أو رافعة تدور حولها لغرض الاحساس بالبناء التكويني الجميل والعلاقة بين المثانة والرصانة وسلامة الحركة المنسجمة كما نشاهده في هذه الاشكال .

٢ - الاسلوب الدائري المتحرك في البناء العام

إن الدائرة تلعب دوراً أساسياً في حركة الأجسام داخل البناء ولو كان ذلك أثناء الدائري جزئياً منفج أو كلي مغلق على نفسه أو مضاعف أو تكون القاعدة للاسطوانة القائمة أساسها الدائرة ومضاعفاتها وما يدور في تلك الاسطوانة والدائرة من سطوح على مختلف أشكالها وأنواعها .

ومن يعتبر الدائرة ما هي إلا حركة لها شكلها ويمكن لنا البناء عليها جسر رغائنا وأغراضنا التكوينية الانشائية وسوف نبين هنا إحدى هذه العمليات التطبيقية للدائرة ومضاعفاتها في تكوين الاشكال وحركتها الوهمية وأبعادها المنظورية ضمن اللوحة .

وسوف نكون هنا علاقتنا قريبة من ومع الطبيعة وكيفية معالجة شتى المواضيع كاشكال هندسية مختلفة لا تظهر في تجمعات الخجوم الظاهرية بل هي محور تكوينها ليس إلا .

الشكل ٥٧ ودراسته نماذجه

النموذج (١) له ثلاثة صيغ :

صيغة رقم (١) تمثل توزيع سطوح هندسية متضادة مثل مربع مزدوج ثم شكل بيضوي وهذه السطوح ستكون حركات ترتيبها التكويني محور البناء الانشائي للوحة .

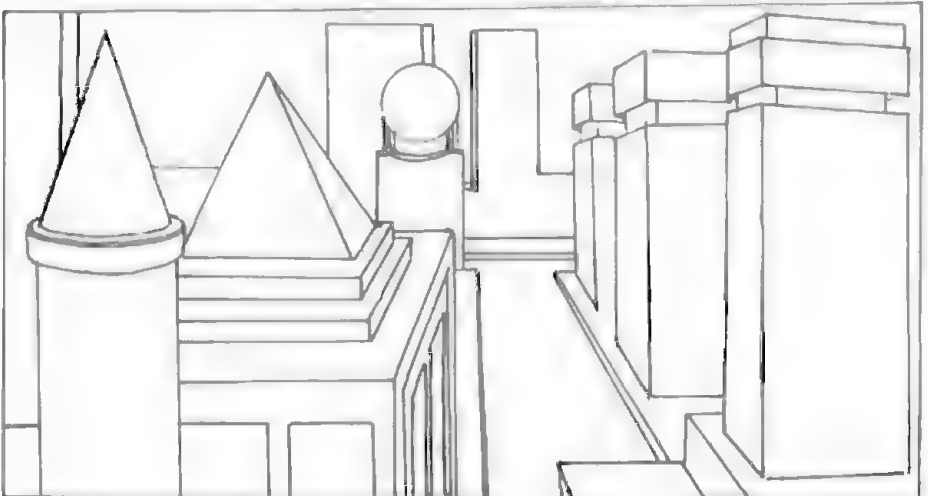
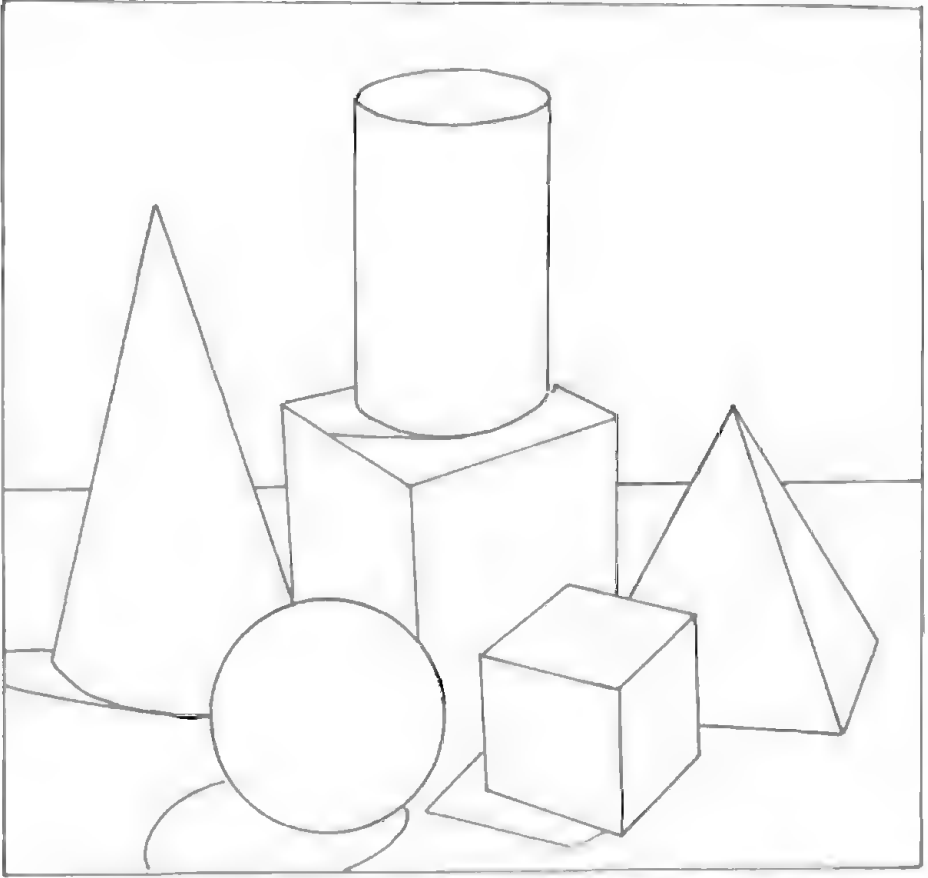
صيغة رقم (٢) عناصر طبيعية مقترحة مثل كرسي . منضدة فواكه لوحة معلقة على الجدار وكيفية الاستفادة منها كعامل الرؤية الطبيعي لتكوين الهندسي وتحريكه مثل حجر الشطرنج كما جاء في النماذج السفلى .

وصيغة رقم (٣) يمثل مائدة مع "فياسكو" فنية شراب وفواكه وهي عامل دمج في هذه العملية .

وسوف نبدأ العملية :

النموذج (أ)

رقم (١) توزيع هندسي منفرج لعناصر ثلاثة وفي (٢) تكوين هذه العناصر اعتماداً على الطبيعة كبناء دون مقومات اللون والظل والضياء وفي رقم (٣) استكمال للضوء واللون بالأسود والأبيض .



النموذج (ب)

رقم (١) تكوين مركب ومعقد على هيئة كتلة وكذلك في (٢) تكون الطبيعة الصامتة كذلك وفي (٣) مضادة وبفس البناء التكويني .

النموذج (ج)

رقم (١) توزيع الكتل في جنبات اللوحة ومنها الجدار والأسلوب الهرمي الأمامي في رقم (٢) والضوء مكمل مع اللون في رقم (٣) .

النموذج (د)

التوزيع العمودي والافقي للاشكال الهندسية والطبيعية في رقم (٢) أما رقم (٣) فأعطيت إضاءة حادة لغرض فرزها عن الخيط الفاتح اللون المحيط بها .

نستدل مما تقدم أن تكوين البناء في الانشاء التصويري ليس بالعمل السهل العفوي وهنا يحتوي على تخطيط قوامه عناصر الفن مار شرحها في هذا المؤلف أو أي مجال آخر في هذا الباب لتقويم أركان وأسس وقواعد هذه النظريات إن كانت في الرسم والجداريات وخفر والتصميم أو العمارة .

ونخلص القول أن كل الاشكال في الطبيعة والحياة يمكن الرجوع إليها حين بناء تكوينها وتسجيلها إلى أصول هندسية وهذه الأصول لا تعدو المكعب وإشتقاقه منها الهرم ومتواري المستطيلات .

والكرة وإشتقاقها منها مخروط والمستطيل بالاشتراك مع المكعب ومتوازي الاضلاع عديم الزوايا القائمة مثل المثلث ذو النجوم الخمسة أو الستة أو السبعة ... الخ . والسطوح منها المثلث والمربع ومشتقاتها والدائرة ومشتقاتها . ويمكن لنا تركيب أي ظاهرة بالطبيعة بالرجوع إلى الهيئة الأساسية المقاربة لمظهر هذه الظواهر الهندسية وربطها بالطبيعة .

٣ - البناء الزخرفي والحقول الفنية الأخرى

من أسس البناء الزخرفي في العام هو ملأ المساحات التي نحتاجها بزخرفة ملونة لعرض التزيين والتزيين هنا دوره دور المسرة والبهجة وهذا اللون من الفن يبيأ لزخرفة الجدران من الداخل والخارج وأرضيات الغرف والصالات والقباب والمنائر وكذلك الشبايك وزجاجها ويمكن أن تتحول الزخرفة إلى صور جدارية كما نجد ذلك في الكنائس وخاصة الصور الزجاجية للشبايك stenglass .

ونقسم الزخرفة إلى ثلاثة أنواع وهي :

أ - تحويل الطبيعة إلى وحدات قوامها العلاقة بين الخطوط الهندسية ومساحتها من جهة وعلاقة هذه المساحات بالطبيعة المشتقة منها هذه الزخارف من جهة أخرى .

ب - مساحات الهندسية النعنة والاشتقاق الحاصلة من تضاعفها كما هي الحال في زخارف الجدران في العمارة الإسلامية .

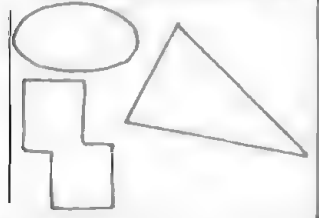
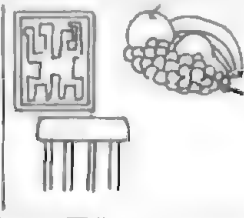
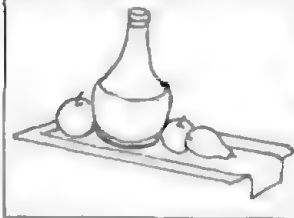
ج - انوارنة للوحدات باختلاف أساليبها وقد سبق شرحنا لجميع هذه العمليات في باب الخط والفراغ يرجى الرجوع إليها .

التحول من تصور البناء المسطوح الهندسية وتركيباتها إلى تخادج طبيعية مستندة إلى هذه الخدود

مادة كعصر رئيسي لتكوين البناء

المراد المتطورة للماء والتكوين

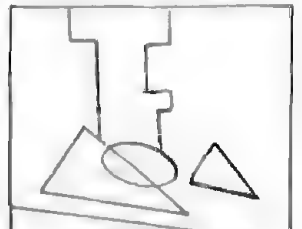
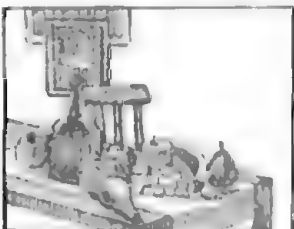
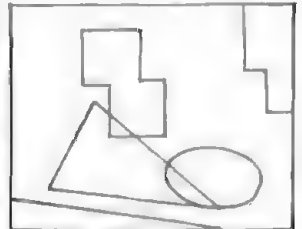
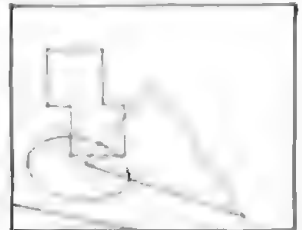
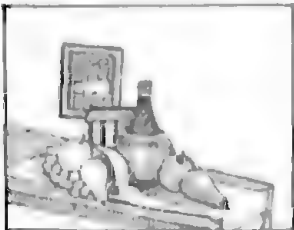
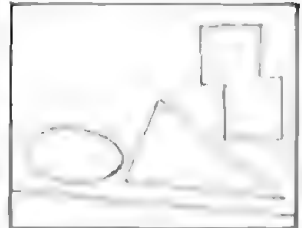
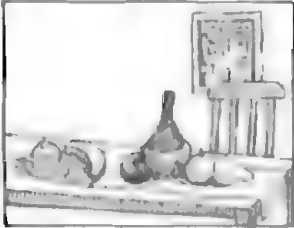
البناء الحفلة لوصفها الخاصة ببناء



(٣)

(٢)

(١)



إن هذه العناصر الرئيسية لتكوين وحدات الزخرفة هي الميدان الفسيح لتكوينها نكوبياً بمفهوم الثقافة والحضارة الغربية وكذلك لشرقية .

الوحدات وتكرارها تدخل في زخرفة الأقمشة والسجاد والبسط والكتاني والفرش وتصميم الألوان الفخارية الصناعية . وكذلك تعتمد على الموازنة والمناظرة في تقسيم المساحات . والشكل (٥٩) بهاذجه (٤٩) حفل) ثم الحقل القبل الأخير في حركة الاشكال البيضوية وموازنتها المتحركة . ثم الحقل الأخير كنموذج تركيبي للزخرفة المتعادلة والمتوازنة رباعياً والتكرار في الوسط وهذه الرؤية لعطاء فكرة واضحة لتكوين الاساليب المتعددة للزخرفة ونفس المتابعة في تكرار الوحدات يمكن تكرار الألوان على نفس التمرار وبلاسلوب الذي يرتبه الفنان حين البناء الزخرفي وهذه النماذج قابلة بصورة جيدة لأن تتفق مع أهداف الفنون التطبيقية والصناعية لأغراض الإنتاج (خاصة) معامل الأقمشة والسجاد والبسط والفخاريات على أنواعها من الأدوات المنزلية الصناعية كذلك .

والزخرفة ليست فقط تقوم بواجب الزينة بل في كثير من الأحيان تكون جزء من الفن المعماري للزينة الداخلية والخارجية والواجهات والزجاج الشفاف المزخرف وكذلك الفرش الحجري والمرمر وكل المواد التي تصقل من أجل إعطاء الجمال النهائي الذي سوف ينهي البناء لعرض البيت معه كنتيجة جمالية ووضوئية في آن واحد

وسوف لا نتطرق لكيفية رسم أو نصيق هذه الحقول بل من السهولة بمكان مع شيء من الخيال البسيط يمكن الاستفادة من التكوينات لهذه الاسهم وتحويلها إلى وحدات زخرفية حديثة هندسية أو شرقية ذات فرعة مرتبطة بالضيعة .

والزخارف ليست سطوح فقط تحتوي السالب والموجب من الألوان والخطوط في كثير من الأحيان وعدد الحاجة أفراد تكوين الزخارف أن نضعها يسمك يمثل أبعد ثالث على هيئة محسمات ذات ثلاثة أعداد وطلال محسمة ها كما يحصل ذلك في قطع الحروف العربية لمصنوعة من الخشب فهي تحتوي ها على كونها ذات ثلاث أعداد واقعية . وهذه الواقعية يمكن نقلها على تلوحه شيء سط من أعداد الصور في تركيب بانها وهاضماً لا نحتاج إلى عمق منظوري بل سيكون المنظور عمقاً محدوداً لا يربد وهمه في أفقى الحالات عن نصف أو أقل حسب المساحة والحاجة . وكذلك الحاجة التكوينية نسمى لأن حدد هذه المفاهيم بصفة لا تعدد كثيراً عن الهندسة المكونة لمثل المساحة .

٤ - أنواع البناء في العمارة

البناء التكويني للعمارة له أساليب خاصة في تكوين ما يلي :

أ - بناء الفراغات داخل العمارة وطورها

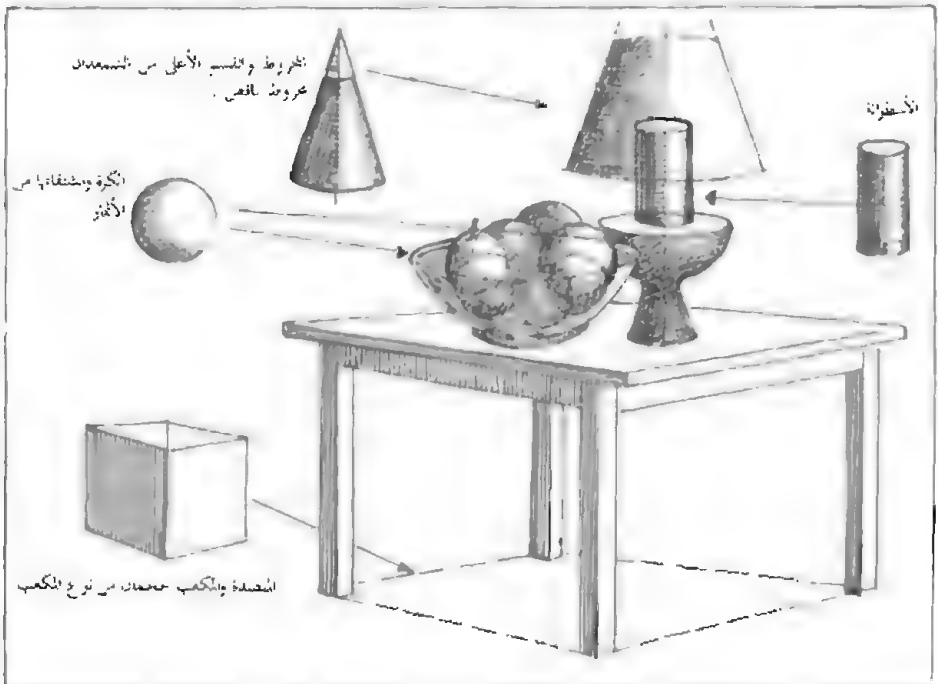
ب - انطرايق ووظيفتها .

ج - وظيفة العمارة . مبني للسكن . مقر . جامع . كنيسة . دائرة دولة . مصنع .

د - حصور ومعار ومرافق طرق .

هـ - مجموعات سكنية ودوراسات أساسية لتكوينها ووسائل تنفيذها .

الذئبة والغرور والحرم والصخور المكعبة عامل أساسي في تركب ساء الطبيعة المعقد ، إضافة إلى الأكوام المكعبة والحرمية



في تشابه عناصر الأحياء في الصور، ثانياً والسبب في ذلك الملاحظة أنه لا أساس في التفكير الفلسفي لموجبات

إن هذه المجموع وغيرها تعتمد في تكوينها على مساحة الأرض وانطراز أفراد بناؤه للوحدة السكنية هذه وعماد هذه العملية يقتصر على :

- أ - طبيعة المواد المستخدمة والمنتجة المتوفرة .
- ب - المرافق الحياتية وعددها وأحجامها .
- ج - المرافق الصحية وكيفية الاستفادة منها بأسهل وجه .
- د - الدخول والخروج إلى الباء وطوايقه .
- هـ - الفائدة الحياتية لاستخدام هذا البناء .
- و - المناخ والتهوية للمرافق الحياتية والصحية .
- ز - الاسالة المائية والكهربائية مع التبريد والحرارة وتوزيعها .
- ح - الاضاءة الطبيعية وعلاقتها مع حركة الشمس شرقا وغربا
- ط - قرب البناء السكني من مركز المدينة وطرق المواصلات وبناء مرآب قريب من العمارة لسهولة حركة السكان .
- ي - جعل الحدائق ضرورية ومحيطه حوالها لتلطيف المناخ .
- ك - بناء ملاعب ومكتبة للأطفال والكبار عند الحاجة .

كل هذه العوامل مع العوامل الاقتصادية تساعد على بناء ناجح ، ولكن الطراز الفني الذي سوف ينضج عمله هو العامل الاساسي في التقبل الذوقي للرؤية والمشاهدة من جهة وما نتركه في التزيينات الداخلية ليعيش السكان معها أمر ذو إعتبار كبير في التنظيم الذوقي قديماً وحديثاً .

وسوف لا نخوض في التفاصيل العلمية والفنية الاختصاصية لأنها ليست من عملنا في مجال هذا المؤلف ، بل الذي يهمنا هو التصاميم الخارجية والداخلية للبناء وها مختصون يلعبون أدواراً رئيسية في هذا الشأن .

فتقسيم ارض البناء تعتمد على الحجم البنائية الفارغة وهذه توضع لأمريين :

- آ - أمر الحاجة اليها واستخدامها حياتياً .
- ب - الشعور بالنور والضوء فيها وتوزيعها الداخلي لجدرانها وكيفية تقبله ذوقياً .

وجمال تغليف العمارة من الخارج أمر ذو شأن كبير في تزيين جدرانها وهي بدورها تزين مرقعها . وجميع تقاسيم الفراغ في أرض العمارة ومرافقها تقطع على حجوم لها مقاييس تنصل إتصالاً مباشراً بالسنة الذهبية التقيدية أو بنسب وأحجام المودولور لكوربوزية وما يقابنها من اشتقاقات .

٥ - الرسم (التصوير)

إن توزيع مساحة اللوحة أو الورقة ومسطحهما من أجل الرسم والتلوين لا تختلف قواعده عما ذكرنا من الدراية بأمور اللون والضوء والمنظور والهيئة والشكل والخط . وكلما كانت عناصر الموضوع منسقة منسجمة متحدة متكافة لصبغة الرؤية كال الموضوع والمضمون ناجحاً وهكذا . وينطبق هذا على التصميم وفراغاته كذلك .

٦ - المجسمات - النحت والفخار

تتصف توزيع مساحات سطوحها على تكوين الحياة والشكل لها وعناصر الفن بجميع ما ذكرنا تنطبق عليها ومنها التشريح والتركيب والضوء البنائي .

عناصر التشكيل وفنونها في صراع ودوامه مستمرة كتجارب وقوانين قابلة المترونة وكلما ازدادت الخبرة في التصديق إزداد نمو ذوقنا والاهداف التي نروم تحقيقها من صياغة العمل الفني وقواعد بنائه . وكلما إزداد عنصر الابتكار إزدادت مشقة البحث والتوزيع البنائي تشكيلا وهكذا .

المبحث السابع

تطور أساليب البناء

١ - تطور اساليب البناء تشكيمياً .

٢ - الخاتمة . .

خلاصة عامة .

١ - تطور اساليب البناء تشكيمياً .

منذ عصر النهضة وعنف الحركة الفنية تندفع إلى الأمام مارة بتحارب منها النجاح ومنها الفشل وأغلب أعمال كبار الفنانين من برنلوسكو حتى يوناردو كانت أعمالاً ابتكارية البناء وأهدف وسر هذا الابتكار كان قائماً على إدخال نظريات تطبيقية في عناصر الفن وأغلب ما يُبحث فيه هو نظريات فُنا تطبيق فيزيائي .

- المنظور علم ظهر في هذا العصر وكان له أسس في فيزياء الرؤية وعلاقته بالعين .

- الخو كان له الأبعاد الثلاثة داخل اللوحة مضاف إليه الاحساس بحجم الفراغ واللون .

- انشراح الحيواني للإنسان والحيوان أدخل من قبل ليوناردو ليدعم بناء حركة وطابع الجسم الحيواني (إنسان . حيوان . نبات) .

- اكتشاف الألوان الزيتية مع تركيبها الكيميائي والفيزيائي وأستعاضها عن المواد الجصية الطرية المسماة بالفريسكو .

- اللون كمصدر لمظهر الطبيعة .

- دراسة الملمس كظاھر لغلاف الطبيعة .

- دراسات النور والظل والموجات الصوتية والاستفادة منها كنها عناصر فيزيائية مربوطة بالشمس والشمعة آنذاك .

- أسلوب التخصيص الكلاسيكي وربطه بالفن اليوناني والروماني مع مجمل حركته .

- تحكم الميسفة الجمالية الأفريقية و لرومانية بالنسب والحركة البنائية مضاف إليها ما تقدم .

ولو قارنا أعمال شمعانويه ، وسينورلي ، وفرانكلو ، وبوتشلي بأعمال يوناردو ، وأندرو ، ورفائلو ، وتيسانو ، لوحدنا الفوارق الشاسعة في أصول بناء هذه الأعمال .

فالأولى بدائية تعتمد على حركة أخط التقديري لرسم ظواهر الطبيعة بينما الثانية تعتمد على الاصول الفيزيائية والفلسفية المنتمية إلى إظهار الأعمال بأسلوب الرؤية الواضحة العقلانية وهذه طبعاً تعتمد على ظواهر جديدة بأسلوب الأيداء والبناء الإنشائي .

وإذا أخذنا القرن السادس عشر والسابع عشر وهو عصر الباروكو و لروكوكو لوجدنا خلافاً شاسعاً في البناء الفني إن كان عمارة أو رسم أو نحت وخاصة في تغير الاساليب الوضعية لبناء الشكل داخل اللوحة وأستخدام الأقواس عوض الخطوط المستقيمة في البناء المعماري والنحتي والتصويري والتأكيد على عتف الحركة والدوامة المحركة فها بخلاف عصر النهضة القام على البناء المركز للخطوط الأفقية والعمودية مع الإضاءة ذات

المصدر الواحد أو المصدر المفتوح من قبل الطبيعة والتأكيد على علم المنظور والهواء المتحرك داخل أجسام الأشخاص الذي يظهر بصورة مفتعلة تقريباً .

وكذلك الروكوكو بإياه متقبداً بحكم تفاصيله الدقيقة التي تشبه صناعة الصياغة للمعادن الثمينة إلى حد كبير . وانتقل البناء من نزعة لم تكن لها مقومات الحياة إلى نزعة جديدة بذنية قواعدها تستند إلى :

- الفن الغوطي (كوثيك) وأمره معنوم وهو يستند في البناء (عمارة أو تشكيل) على إتساق النسب القائمة على خط الأرض وهي عالية جداً بنسب مضاعفة إلى نسب عرص الشكل كما وضعنا ذلك في الشكل (٥٣ ن ١٤) والاقواس والعقود التي تتصل بهيئة الهرم والمثلثات في نهاية العقود . وكذلك ظهر هذا التأثير في أعمال الفنانين المعاصرين ثم أنتقلنا إلى الرومانتيكية وما فيها من رمزية وشاعرية وقصص ديني ولون براق محسوس مربوط بالحياة والشباب ومن ثم صياغة التمدد بالطبيعة إلى حد كبير وسميت بالواقعية (كوربية ، دي لاكروا) ثم (رمانانت) وغيرهم وانتقلنا في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين إلى الانطباعية وتأثيرها في تغيير فلسفة ومفاهيم الرؤية وكان عمادها أيضاً فيزيائياً وهو التحليل الضوئي للألوان (الطيف الشمسي) وظلاله وتكوينه كعامل أساسي في بناء التكوين . وتغيير إبداء الضوء مستنداً إلى تحليل الطيف والألوان على السواء دون الرجوع إلى الخط بالفهم الأكاديمي والتوزيع هنا يستمد من الطبيعة أو ما يشابهها .

- أما القرن العشرين عصر الانقلابات والحرية والشذوذ العنيف والانطلاق الفكري والمشهدية من جميع جنباتها والثورة على الصناعة الفنية القديمة والانطلاق في المفهوم الذائقي عند الفنان والاستدراك الجمالي الفردي في التعبير دون الرجوع إلى مقومات لها صلات ذات رؤية مدرسية قديمة .

وهكذا إنعشت التكعيبية الحديثة المتطورة على يد سيزان وبراك وبيكاسو . والتحريرية والتعبيرية والسريالية والفن الشعبي المرمي Op Art في أمريكا كلها تيارات حديثة أخذت وقفاً من هذا العصر وشغلته ورجع الإنسان مرة أخرى متمسكاً بألباب الواقعية الحديثة ما بعد هذه التيارات وسميت الواقعية الهندسية وهي حركة في فرنسا وإيطاليا من بعد سنة ١٩٦٠م .

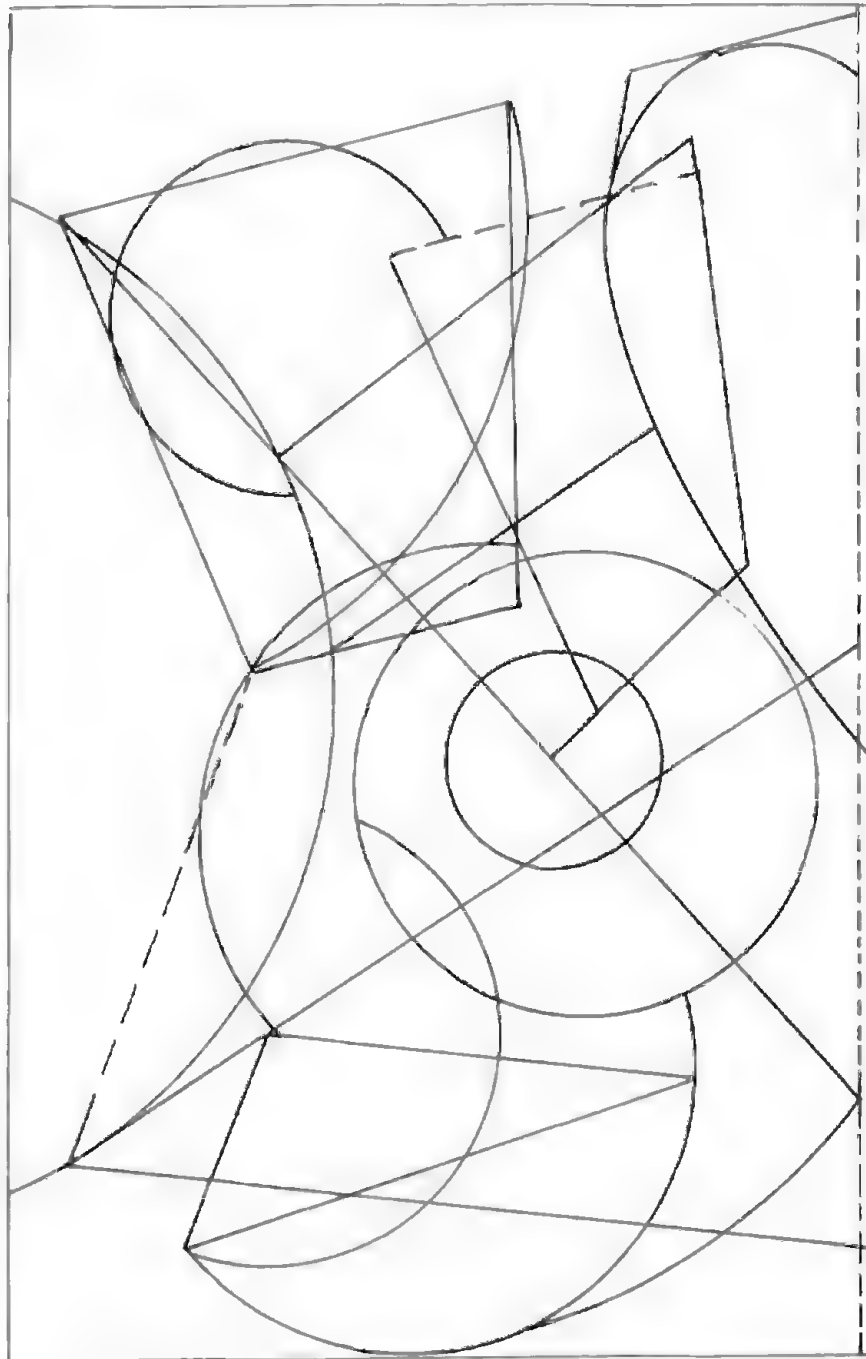
نرى مما تقدم إن أسلوب بناء العمل التشكيلي يتغير مع أسلوب التفكير والتطور العلمي والصناعي والتقني . من خلال هذه التيارات غيوب خلال العالم برؤية متحركة وعيفة وجديدة فيها الواضح المسائر لتيارات العلم وفيها الناشئ العنيف المحتج على عدم الصناعة والتجارة المستغلة لابسط جهود وحقوق الإنسان .

٢ - الخاتمة

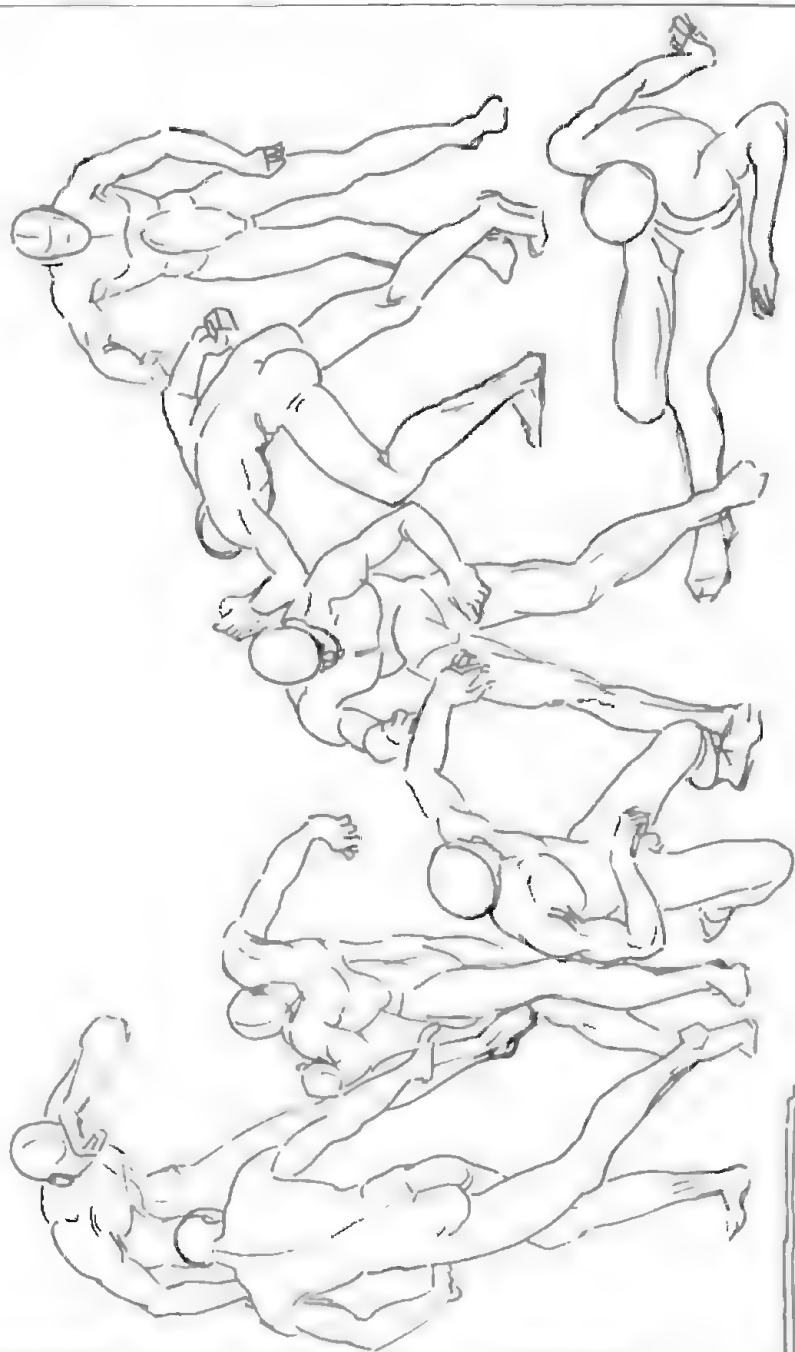
نستدل مما تقدم أن موضوع البناء قديماً وحديثاً يتطور وله طريقتان مميزتان منذ أقدم العصور وحتى وقتنا هذا .

١ - كل المواضيع التي تبي أكاديمياً ولها علاقة بالحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية أو الطبيعية تعتمد في تكوينها على حصيلة التخطيطات المأخوذة من طبيعة الحياة أو الجماد ثم جمعها وتصنيفها وإدخالها ما نرغب بأدخاله ضمن تخطيط البناء للإنشاء المراد تكوينه وبالصبغة التي نرسمي تكوينها وكيفية صياغة كتلتها وأحجامها وأشكالها . حتى تكون صلتنا وثيقة بالطبيعة نستمد منها ما ينفع ونترك ما لا ينفع .

التصميم: هادي ساء، بركة خليفة الشكفي (٢٠٠١) معماران على طراز السنة الفتحية قدر تسلطوا والداخل في مسجود وخديج



الشارع المركزي: دائرة السيف



٢ - والبناء الإنشائي التجريدي أو المعتمد على طبيعة المادة المنشأ منها العمل الإنشائي إن كان لوناً للتصوير أو حجارة للعمارة فالسند الأساسي هنا يقسم إلى قسمين :

آ - الرجوع إلى المساحات أو الكتل والأحجام الهندسية وتنسيق ما بينها لاقتناعنا جمالياً بتركيبها لونياً ومساحياً وإيقاعياً .

ب - أن تعتمد الحرية في حركة الخط واللون والمساحة وتركيب العمل الفني حدسياً (عتماداً على خبرتنا السابقة في مجال التجارب الحديثة في التكوين والتي سوف نبينها نماذج نشرح بها هذه الأفكار .

وخلاصة ما تقدم أن كلا الأمرين يحتاج إلى وضع نقطة ذهنية وخيالية للتنفيذ وبدونها لا تساعد التكوين الإنشائي مهم كانت صفاته لئلا تخرج عملية ركيكة نجعلنا نأسف لاضاعة الوقت والعمل والجهد ثم الأسف النفسي للفشل وإضاعة المواد والمال اقتصادياً .

خلاصة عامة

إن لكل بناء إنشائي مساحة أو حجم له فاعلية السيطرة Dominance وهذه الفاعلية ليست مجرد قانون نضعه لها بل هي تختلف في لونها أو مساحتها وأهميتها في الحركة الشادة عن باقي عناصر التكوين وحركته وأهمية السيطرة هي التركيز والتجميع النظري بعد أو قبل السياحة في مجال الرؤية في مرافق وخطابا العمل الفني .

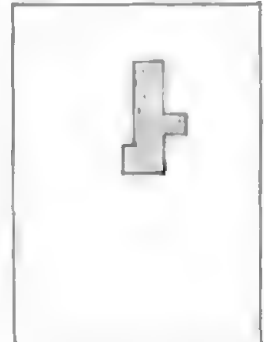
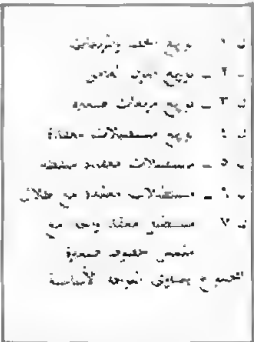
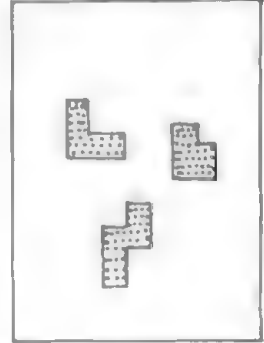
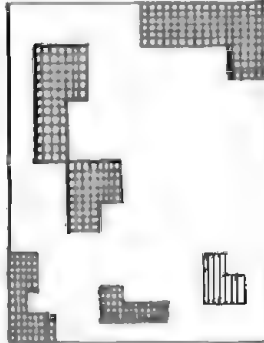
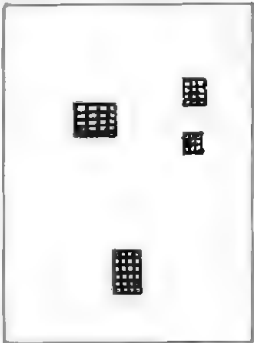
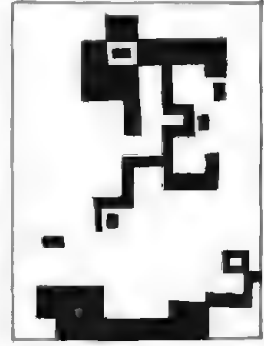
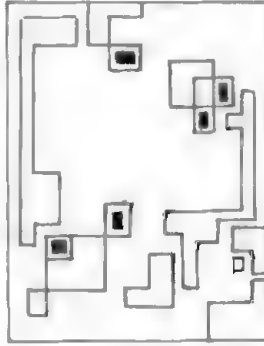
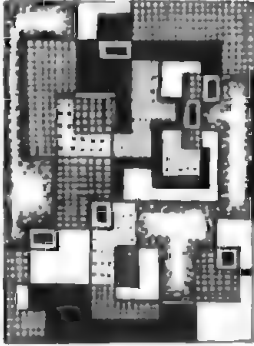
وهذا التركيز له نفس النفوذ في الهندسة المعمارية مثل الواجهة أو المدخل "اللوبي" أو الصالة الرئيسية ... إلخ . وكذلك ينطبق على السحت والجداريات والفحاريات وجميع الفنون الجميلة والتطبيقية وكذلك لا تختلف هذه المراكز المسيطرة إذا ما كان عددها أكثر من واحد ففي الشكل (٦٠) يمثل حركة رياضية ولها عدة مراكز تجميع للسيطرة تمثل بدوائر ومعينات ولكن التجمع المسيطر الرئيسي هو الدائرة الصغرى وسط اللوحة ، ورغم صغرها فهي المسيطر الأول والأخير لمجموع المساحات المتوازية على الجانبين وهي قابلة الانسجام لحركات وتعاطف المساحات فيما بينها الأمر الذي يجعل تداعل المساحات وحركاتها (رغم تضادها التركيبي) قابلة التقيد والتعشيق . وهذه القابلية ليست متأتية من المساحات بل من جراء تلاحم الاجسام ومنظورها العضلي والابعاد المختلفة فيما بينها ودفع المساحة الثالثة الخلفية .

كل تلك تجمع بناءً موحداً ذو ميزات وقوة بنائية متحركة تعطي حياة للموضوع المنشأ بمضمون * .

وما ذكرناه ودعمناه بالشكل (٦٠) وتحليله موضوع واقعي طبيعي ولكن في نفس الوقت يستند إلى تحليل بنائي هندسي لوجود التراطط الثابت بين البناء والحركة والبناء والمساحة والبناء والنسب عدا عناصر الفن الأخرى التي تساعد على الوحدة العامة منها الرؤية والمضمون ... إلخ.

أما البناء الهندسي أو التحليلي الحر فهو يستند في الأساس على الوحدات الهندسية المتجانسة والمختلفة والمتضادة لغرض التوزيع اللوني والمساحي وجعل العمل الفني تجريد صرف أو ما يقاربه من ناحية الالاء والون والمادة المساعدة على الأبداع الموضوعي والشكل (٦١) نموذج لما نبتغي وهنا وضعنا خلاصة لبائين مختلفين في الشكل (٦٠ و ٦١) للابداء الثباين في الغرض والموضوع من ناحية التقيد الاكاديمي والانطلاق الحر الابداعي للرؤية .

اللوحة التوريات الأساسية



- ١ - توزيع الخلف والتوريات
- ٢ - توزيع الجوانب الأمامية
- ٣ - توزيع المداخل والخارج
- ٤ - توزيع المستطيلات المختلفة
- ٥ - مستطيلات مختلفة
- ٦ - مستطيلات مختلفة مع حلال
- ٧ - مستطيلات مختلفة مع حلال
- ٨ - مستطيلات مختلفة مع حلال
- ٩ - مستطيلات مختلفة مع حلال

الباب الرابع تكوين الهيئة

المبحث الأول

كيفية الرؤية .

المبحث الثاني

العوامل الاساسية وشرحها .

المبحث الثالث

هيئة في الفراغ والمساحة .

المبحث الرابع

تكوين الهيئة .

المبحث الخامس

تصنيف الهيئة ضمن الفراغ .

المبحث السادس

عناصر تكوين الهيئة

المبحث الأول

كيفية الرؤية

١ - خلاصة ما سبق وعلاقتها في صياغة الهيئة فنياً .

٢ - عناصر التكوين .

١ - خلاصة ما سبق وعلاقتها في صياغة الهيئة فنياً

عنه الهيئة الفنية هو ذلك الأعلام المؤدي إلى الألام بخواص عناصر الفنون المرئية وكيفية تركيبها فنياً لأخراج عمل فني متكامل السمات .

وكلما إردادت المعرفة بخواص هذه العناصر وقابلية تكوينها ومدى أنفتاح قدرتها على تكوين عمل فني والصفات المؤدية إلى نجاح عمل ما . سوف نجعلنا أقرب إلى تحقيق الهدف الفني ثم وظيفة ذلك الفن .

ولا بد لنا من استعادة حقيقة أساسية وهي أن المعرفة الهادفة في عالم الفن توسع من أفقنا في التطبيق والنتائج وتختصر المتاعب والارهاصات المتأنية في تطبيق الصعوبات التي كثيراً ما تتمخص عن ركود وهبوط في مستوى عملنا الفني . ونعني هنا أن الهيئة كلما زودت بمعرفة عناصرها وسهلت وسائل تطبيقها فنياً كلما قربت ذلك العمل إلى النجاح والتكامل وجذبت إليه أكبر عدد من الناس واخبراء لأستحسانه - وحير النقاد في مستواه العالي .

وعملًا بالقول المأثور "رحم الله امرأً أحسن عمله فأنقته" وهذا لا نقصد بالألفان «المهارة فقط» فالمهارة إحدى عناصر صناعة الفن وصناعة الفن هي إحدى عناصر الفن التي تثل مستلزمات بناء الهيئة بصورة تكفل التعاون على إبراز هذه العناصر كوححدات تقوم بإظهار المعاني والمضمون والوظيفة للعمل الفني .

وعنصر صغير في أحد أركان اللوحة ربما كان ذو أهمية تتوقف عليه نجاح مضمون تلك اللوحة .

والقول أن الفن "حس يطفئ على العقل" أمر يعوزه الأثبات . ولكن نحن نقول أن "الحس" إحدى مهمات اللاوعي النفسي عند الفنان ويجب أن يرتفع إلى مدارك العقل لكي يبنى لنفسه لغة سليمة واضحة بواسطتها مخاطب بها المشاهدين ونقص أفكارنا إليهم .

إن أمر مخاطبة المشاهدين ليس بالأمر اليسير . لأن العمل الفني يجب أن ينطلق من ركائز العقل الواعي عند الناس ثم يستمر في الایمال داخل نفوسهم (عن طريق العين) ليؤثر فيهم فيحسون به ثم يتقبلونه ويرضون مضامينه ليستقر في اللاشعور الباطن .

وليس الأدرك هنا يقتضي المحاكمة الرياضية حتى نصل إلى نتائج مقبولة . بل هنا العملية تختلف منطقياً إذ عملية تكوين الهيئة لها خصائص تفتقر إليها العلوم التحقيقية وهي : «الفن ذو نزعة حدسية عبققة ظاهرها العقل والمنطق وباطنها الدوق والمعرفة بالجمال والتقبل بالأحاساس للشعور الأنساني عن طريق الأثارة» .

وهذه الأثارة لا يمكن أن تتحرك ما لم تكون لها أركان رصينة وأكيدة لكي تحمي البناء الراقعي للعمل الفني في إخراجها .

هذه الأمكانيات لا يمكن أن تكون ذات فاعلية ما لم تكن ذات منطق معين يستند إلى تطبيق علم العناصر وفروع عناصر الفن عديدة تقتضي أن نعرفها علمياً ونصنيفها فنياً حتى نصل لأخراج ناجح مرموق .

ولا بد أن يتوارد إلى الذهن هنا "المعرفة والتطبيق" نلصقنا لصقاً حثيثاً بالتقاليد الفنية وربما الأكاديمية بحيث تؤثر الصنعة والمعادلات ونهمل أهم عنصر من عناصر تكوين الحياة والفن وهو "الأبداع" .

وعن نقول ما يلي : "أن لا عيب للشعراء في معرفة قواعد اللغة ومفرداتها والبيان والبديع وعلم العروض ... إلخ" .

ونعني هنا أن الشاعر أو الموسيقي أو الكاتب ، هل يجب أن يجدد من معرفته للاستزادة من إصالة مواهبه وإفهامه لمنازع الأبتكار والأبداع والخلق التكويني ؟ .

إن ذلك لا يفرض به أحد على النحو المعروف . فالفنان كلما إزدادت مداركه العقلية التجريبية عبر الزمان وإرادات علومه بالقراءة والتتبع وكان في حضم هذه الحياة المواتية له بملك ناحية الموهبة الأصيلة عبده يندفع لأخراج العيض المتأصل فيه مع صقل حيائي . وليس الأمر يتعلق بما يتغنمه الفنان ولكن بما يدركه حياتياً وبحس به ذو أهمية لعالمه الفني مضاف إليه علومه التي تنير الطريق أمامه كوسائل موصلة له إلى أهدافه .

وكلما إزدادت معرفتنا بالعالم الفني نظرياً وتطبيقياً عبر التيارات العالمة وملاحقة تطورها اليومي والزمني كلما انعكس ذلك العلم على ذواتنا الفنية وأغنانا بعناصر مبهذة مصقولة لتساعدنا على إدراك كثير من المزايا التي لولا المعرفة بها لكانت راكدة أو راسية في مدعر ذاتية الفنان وربما لا نجد العامل اغرك لها تظهر وتؤدي رسائلها وربما بقت عممة ومعوفاً ذو رؤوس متعددة تضاعف لتثبط نفسية الفنان علمياً وربما قصت عليه نهائياً من جراء عدم الانماء هذا .

والفنان كائن حي له مستلزمات معينة لدفع الفن الذي يعتنقه الى الأمام وإن هذه المستلزمات هي العلوم والمعارف والتتبع والمشاهدة للحضارات المختلفة من خلال أعمال الآخرين ومعرفة التاريخ وأحقاب تصوره وما هي المواد والأدوات التي أعجزها وسخرها الفنانين عبر التاريخ ليكون حضارة فنية تغيب البشر إلى العيش بسعادة أكبر وترك الشقاوة والنزعات القسرية التي هي حتماً من صفات وحشية غير مؤهلة لأن تكون معه دوماً .

وبخلاصة الأمر أن اندواعم والغرائز الحياتية يمكن الهيمنة عليها والتحكم بصمامات أمائها أو اندفاعها التخريبي بوسائل. من ابتكار الإنسان ومن هذه الوسائل هي - الدين والفن والفلسفة - وسوف لا تتبدل هنا عن مركز العلم في دوره المعاصر إلا بالقول أنه أراح الإنسان فسيولوجياً وأعطاه عصر السيطرة المتواصل على الطبيعة وتسخيرها لحياته بشئى الوجود ولكنه لم يضيف إلى الفرحنة على عزائره الدافعة للبشر ولو بشعرة . والبرهان على ذلك ما يخترعه من قبائل ذرية فتاكة والآلات حربية مدمرة ... إلخ .

ورب سائل يقول هل علوم الطب وتطبيقاتها أثرت في حياتنا وهي التي نسمي قديماً بالحكمة والحكمة كانت مربوطة بالفلسفة والدين والدين كاد مربوطاً بالفن . نقول أن الطب يسعى للأخذ بالعلم من أجل حياة وسعادة الإنسان ولكن محدود لا تسمح أن ينطلق بأبعاد تؤثر في مصير الإنسان الحضارية مثلما يؤثر الذي والفن والفلسفة .

ولذا نجد عنايتنا بهذه الأمور الحضارية أمر واجب بالغ الخطورة يجب العناية به وتوجيهه لصالح الإنسان وخاصة الإنسان الذي يعايشنا ويشاركنا حياتنا وحضارتنا ومصيرنا .

الفن عامل جوهري من عوامل رقي حضارة الإنسان إذا ما وجهناه إلى خير الإنسان وكل خير يتبعه الإنسان هو جمال . والجمال أحد العناصر الأساسية للفن ولتكوين الهيئة الفنية لأدماة حياتها . فروح الفن هو الجمال وفن بلا جمال يفقد ميزة الحياة . وفن بلا حياة كجسم ميت بلا روح .

أما الصفات الجمالية فنحن نعرف مقوماتها عبر الفلسفة وعبر حياة الشعوب والأمم ومنها كان مطلق الأساليب الفنية والفكرية والتعبير بواسطتها عبر الحضارات والعصور والمعتقدات . وهذه هي صفة محرمة لعالم الفن كمشايين الدم المتحرك عبر الجسم الحي . فإذا كانت لها الصفات النوعية من خلال فهمنا لجمال الفن المعبر عن مقاصدنا أدركنا عملنا الفني كعمل إبداعي له مميزات التوالد والحياة .

الفن هو من الظواهر الرئيسية في حياة الإنسان إذ أنه يولد ويحيا ويخلد إلى أمد الآدين . أي له صفات تجعلنا أن نهم له وخاصة أن هذه الصفات وإدراكها محسوس بها من قبل الفنانين غريزيا وفلسفيا لذا هم يسعون من أحدها حماية لخلود الانسان وسعادته .

وعليه فالأخذ بأمور الفن ليس من باب الهواية أو الرغبة أو اللذة أو الألم . بل هو عامل أساسي في حياتنا يندفع فيه كثير من الناس مشاهدين وفنانين كل معبر عنه بوسائله . فالفنان يخلق له والمشهد بتقلبه نفسيا له وهكذا كانت عملية إيجاد الفن ذات قطبين قطب منتج وقطب مستهلك . وكلما أحسننا التقديم للمشاهد كلما كانت إنتاجنا ذات صفات إيجابية مقبولة .

وهنا نعرض لتكوين الهيئة كمجموعة من عناصر تتحدد بأرادة الفنان لتكون عملاً جديداً يحمل صفات الحياة السليمة . وهذه الظاهرة في تكوين عناصر الفنية هي ناموس طبيعي ينطبق على كثير من الظواهر الطبيعية في تكوينها إن كان فيزيائياً أم كيميائياً أم بيولوجياً أم فلسفياً أم دينياً أم غيره

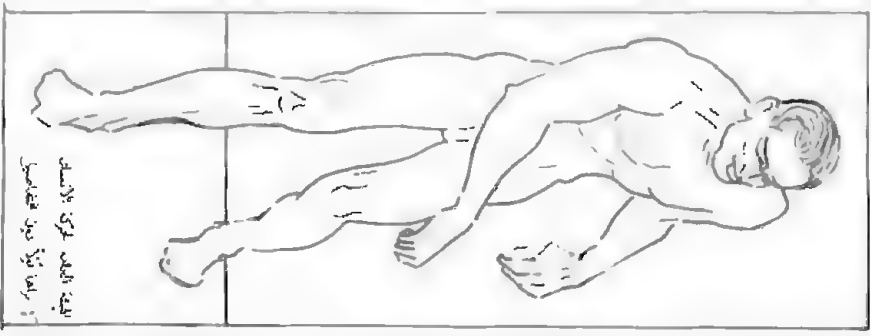
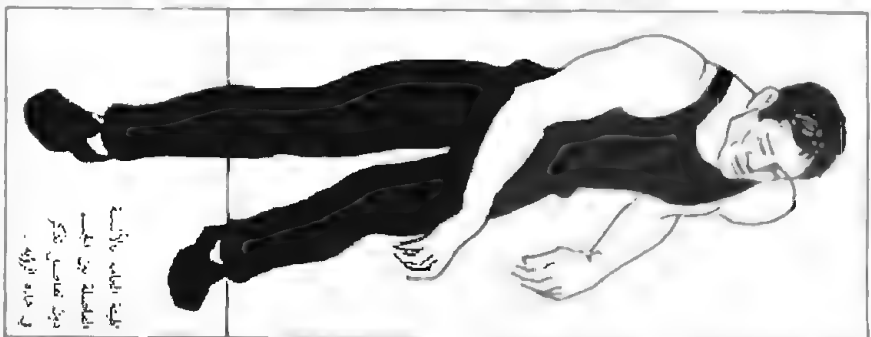
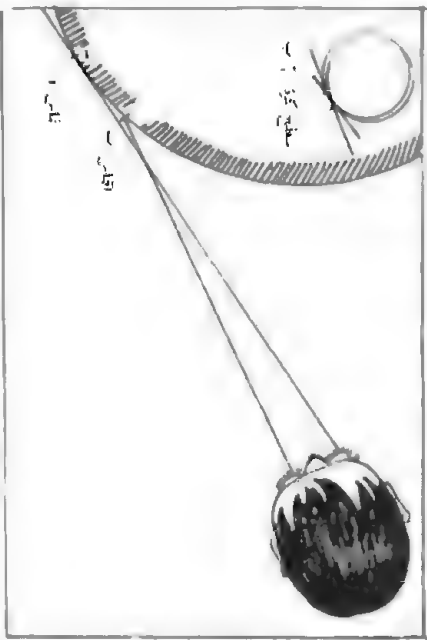
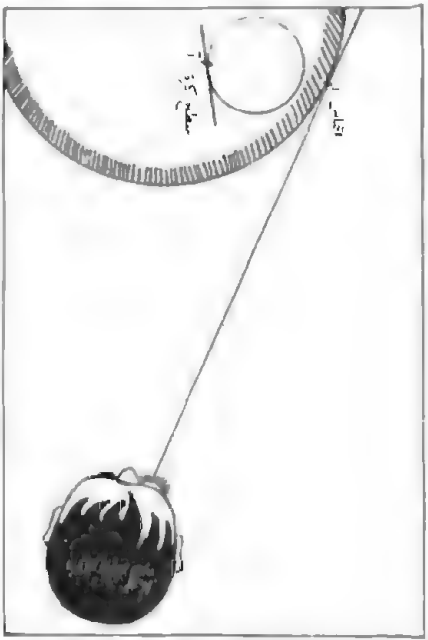
٢ - عناصر التكوين

وسنبين فيما يلي عناصر التكوين كموامل تبين خصائص بعضها البعض والتأثر فيما بينها والتعاطف أو العور أو لأضمحلال أو الأندفاع أو السعي لتكوين صفات بنائية أو تشكيلية جمالية أو فلسفية أو تربوية وليس أقل على ظاهرة الصفات المتعددة للعناصر إلا من خلال صعوبة تطبيقها وإعطائها المميزات الدقيقة التي تربط بعضها البعض ضمن قوانين نوجدتها لحل معاضل العمل الفني آتياً لتكون أعمالاً إبداعية أهداف والرؤية والمغزى لتعطي وحدة عامة شاملة ورمسية في إظهار مزايا ذلك العمل المنتج من وجهات نظر متعددة الجوانب والمفاهيم والأذواق والأهداف .

٣ - كيف يرى فنياً

إن الأجسام والأحجام التي تقع أمامنا هي الهدف في الرؤية وخاصة إذا كان لنا علاقة معها . فالجسم أو الشخص المتحرك والقادم إلينا من بعيد نرى منه عادة خطوطه الخارجية التي تمثل هيكله بصفة عامة وحين إقترابه منا تظهر تفاصيله التي تميزه عن غيره .

هذه العملية الطبيعية هي الأسلوب الأسهل الذي قد تعودنا عليه منذ الطفولة لئلا يرب جسم وآخر دون الأفراط بالخصائص الشكلية أو البحث عنها دائماً وإعطاء فكرة عامة أساسية لجسم يتحرك بحون هو المقصد من



رؤيته واستوعب خطوط بنائه الخارجية التي تميزه عن غيره حتماً . وربما في بعض الحالات يحصل اشتباه في الأشخاص ولكن حين إقترابهم منا تظهر لنا خصائص الشكل الواضحة للرؤية فهم منها اللون والتخطيط البنائي للجسم مع كل التفاصيل في الثياب والعضلات وقسمات الوجه والتعبير المنطوق على الوجه . . . إلخ . كل تلك المظاهر مجتموعاً تمثل الهيئة العامة للجسم وهنا نؤكد حقيقة وهي أننا نرى الهيئة *the form* قبل أن نرى الشكل وخصائصه المبنية على التوزيع والقسمات والتفاصيل .

ب - الرؤية بعين مرة واحدة كما هي الحال طبيعياً

إن الرؤية بالعينين دفعة واحدة تزيد من حدة الرؤية من جهة وتجسم أبعاد الشكل المرئي من جهة أخرى . وعليه فإن لكلاً الأمرين أهمية في الفن وله مقومات ذات صلة تكنيكية في كيفية لرؤية .

فالرؤية بالعينين تطع صورتين داخل المقتنين متشابهتين وليست متساويتين بحكم اختلاف تحديد الصورة لبعد العينين الواحدة عن الأخرى بمسافة صغيرة . ولكن الأعصاب الخفية هي التي تدمج وترجم دفعة واحدة وتصوغها بهيئة صورة واحدة . ولكن نحن حيناً نريد تحديد وجه معين يقتضي معرفة طابع ذلك الوجه ومرات عدة لغرض تحديد الخطوط الخارجية نحتاج لخلق عين واحدة وجعل عين أخرى مفتوحة لألتقط الخطوط الخارجية المحددة الدقيقة كما تفعل "الكاميرا أغلب الأحيان" وهذه العملية قد نحتاجها في بداية تعلمنا رسم الأشكال والأشخاص الذين أمامنا من الطبيعة ولكن بعد تعودنا على أساليب الرؤية الفنية وكيفية معالجتها قد لا نحتاجها إلا في حالات معينة . وسنبين في الشكل (٦٢) نماذج كيفية الرؤية للهيئة والرؤية بعين واحدة وعينين وأسبابها الفيزيائية التي تربك المبتدئ حين تعلمه الأخذ بالرؤية الصحيحة .

النموذج (ن ١) يمثل حركة رجل بمقاييس تشريحية رئيسية ولكن مجموعة بناء الجسم تعتمد على الخطوط الخارجية للحركة كما نشاهده لأول وهلة دون التفاصيل فعماد الرؤية هنا الحركة ونسمي ذلك التخطيط "السكيج السريع" وهذا "السكيج السريع" هو بعينه رسم للهيئة **form drawing** وربما كان رسم الهيئة سريعاً أم بطيئاً أنه يعتمد على الفرض الذي وضع من أجله أن يكون دراسة لبناء الجسم الخارجي أو يكون تخطيطاً سريعاً لدراسة سريعة معبرة لاقطة .

(ن ٢) يمثل نفس الرجل ونفس الحركة لابساً طاقماً رياضياً ومظهر هذا اللباس هو اللون فقط والخطوط الخارجية التي قوام تكوينها تشريح حركة الجسم كما في نموذج (١) . وكذلك يعتمد التبسيط كتبني مفهوم الهيئة دون أي تفصيل في داخل الجسم أو أعضائه . والأسلوب هنا هو الأخذ برسم الهيئة فقط كما نراها لأول وهلة .

ج - الرؤية بعين واحدة للجسم أو بعينين

شرحنا سابقاً أن الرؤية لخطوط الهيئة في الأجسام تختل في عملية الرسم حيناً نرسم الجسم برؤية تعتمد على كلتا العينين . بينما يفضل أن نعتد في الرسم على عين واحدة فقط لأخراج أصح خطوط في تحديد هيئة الجسم ونبين ذلك في النموذجين ٣ - ٤ .

(ن ٣) يمثل رجلاً ينظر إلى سطح كرة بعين واحدة فتلتقي الأشعة بخط القياس في مركز النقطة (أ) وتكون هذه النقطة حتمية في تحديد خط السطح المشاهد دون تداخل أو دذبية بينها

(ن ٤) الرحل ينظر إلى سطح الكرة بعينه لينطلق شعاعان يمثلان (آ و ب) ويلتقيان في نقطتي التماس (آ ، ب) وذلك لاختلاف مركز انطلاق الشعاعين . وعليه يحصل فرق واسع بين (آ و ب) في تحديد مركز الخط المعين لسطح الكرة وتظهر هنا ذبذبة لرسم السطح مختلفة كما في شكل الكرة الصغيرة في (ن ٤) وفي (ن ٣) .

فأسلوب الرؤية الفنية والتعود عليه والأخذ به وتطبيقه أمر بالغ الأهمية في إدراك حدود الهيئة العامة والشكل يصاغ بهذه الخطوط مضاف إليه تفاصيله التي تعطي الطابع المعين الرئيسي مع طبيعة تكوينه ولأهمية الحدود الرئيسية (الفورم) تأخذ بها لأنها تعطينا انطباع الأساسي فنياً والمعول عليه في بناء الشكل . وهذا الفورم للشكل هو الذي يمثل طبيعة الصياغة في العمل الفني دائماً .

ونأخذ بالتحوير الفني في تخطيط الهيئة . وهي عملية خروج عن المؤلف في رسم الطبيعة والتحوير هنا يستند إلى مفاهيم فنية متطورة يستند إليها الفنان في تحويره أو بصيفها مما يترأى في العملية المنبثقة من قيم سريعة أو بهيئة مستندة إلى أصول إما قد مرت بمدارس أخرى أو مستفحة عملياً وأبداعياً من تجارب الفنان نفسه ويؤكد عليها ويمارسها كأسنوية ذات صيغ جديدة ربما لها نزعة منفردة ولكن لها سمات مرتبطة بالطبيعة من قريب أو بعيد بتعمق أو أخذ ظواهر الشمس وهذه الحالات تعتمد على نزعة الفنان وما لديه من تصور ما وراء الطبيعة وكيفية تلخيصها خلال ولادة الرؤية المرتبطة به وبنفسيته حيث تتبلور أعماله إلى درجة تتميز بشخصيته الفريدة ذات الاصلية الخلاقة بحيث ينزع فيها إلى إيداء عناصر الفن بذكاء ولباقة .

المبحث الثاني

العوامل الأساسية وسرورها

- ١ - العوامل الأساسية في تكوين الهيئة وأصولها .
- ٢ - مظهر هيئة ذات الأبعاد الثلاثة هندسياً ومشاكها التصميمية
- ٣ - المساقط الهندسية
- ٤ - تكوين الهيئة لثروة أنشطتها .
- ٥ - إغلاق الفراغ كهيئة .
- ٦ - انجمسات
- ٧ - الشكل ومقوماته الفاعلة .
- ٨ - النوصع

١ - العوامل الأساسية في تكوين الهيئة وأصولها

سوف نعالل الظواهر الطبيعية في تكوين الهيئة لأنها الأساس الذي نتعامل معه في العنن التشكيلية كوسائل تطبيقية لأعراض فكرية وفنية المنصور والتطبيق .

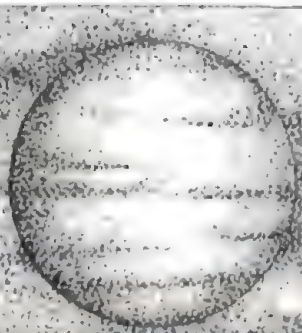
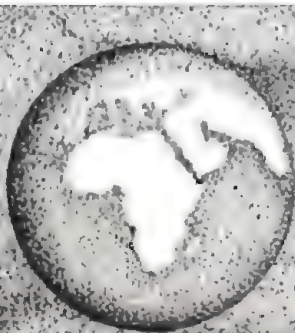
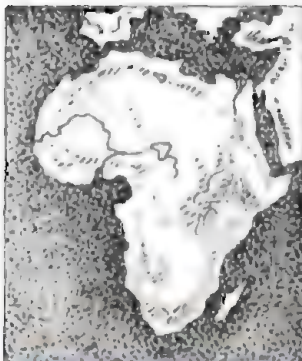
وسنشرح بالنظرية القائلة :نكل هيئة (فورم) Form خصائص الشكل ولكل شكل له خصائص الهيئة .
ومما أن العمل الفني المنائي من الأخراج هو هيئة حاصلة على تفاصيل متعددة لعناصر الفن فسوف نلتفت إلى ظواهر الصبغة ونعللها فزيائياً وخاصة بما يتعلق بالرؤية الفنية .

كلنا قد عرف علمياً أو فراً ذلك ، أن الكرة الأرضية عبارة عن كتلة جامدة تسبح في الفضاء حكم علاقاتها بعائلة المرات النسبية . وأن هذا الكوكب له رؤية خاصة على هيئة كرة تحيط بها الغيوم ولا يظهر من خصائص وتفاصيل ما يحدث أو يتكون على سطح الأرض أو داخلها خاصة إذا ما جلسنا فرضاً على سطح القمر وشاهدنا الأرض تسبح في الفضاء الأسود على هيئة كرة زرقاء مغلفة ببعض الغيوم الرمادية والبيضاء ، وهذا ما وقفنا به رواد الفضاء من صبور صوره للأرض

ففي هذه الحالة نطلق على الأرض هيئة كروية لا نعرف ما تحتويه من تفاصيل ولو افترضنا أننا أتينا من حرم آخر كشاهدين لاغير نرى لكرة الأرضية من مسافات بعيدة

فالأرض هي ذات هيئة كروية كما نلاحظ ذلك في الشكل (٦٣) (د ١) حيث تسبح بغيوم في الفضاء الخارجي .

ولكن كنما أقربنا إلى الكرة الأرضية كلما ظهرت معالم القارات والمحار التي على سطحها ففي هذه الحالة تظهر هي هيئة الكرة الأرضية ذات العناصر المتعددة . على هيئة خريطة عامة تظهر فيها مثلاً : قارة أفريقيا (د ٢) فالقاره هنا تفصيل واضح على سطح الكرة . وقد تحولت الكرة الأرضية إلى أظهار تفاصيلها بحكم تقربنا منها وظهرت مساحة أفريقيا واضحة أو شكل أفريقية كما نسميه جغرافياً وأفريقيا كمساحة تحتل جزء من



سطح الأرض نقدر أن نسميها هيئة أفريقيا الجغرافيا وهي في نفس الوقت شكل لأفريقيا إذا ما توغلنا بالثقوب من الأرض لمعرفة عناصر التفاصيل المكونة منها هذه القارة . وإذا أخذنا (ن ٢) وهو يمثل هيئة الأرض مرسوم داخلها القارات وخاصة يتضح بها للرؤية قارة أفريقيا . فقد أنشأنا من التعميم إلى التخصيص في النظر أي بدأنا نبحت في الأجزاء ومن هذه الأجزاء الرئيسية للكرة الأرضية القارات والبحار ومن هذه القارات أفريقيا وكما أمعا في التدقيق في عناصر تكوين أفريقيا وأقربنا من سطحها لظهرت القارة بكاملها على هيئة خريطة وها يمكن مجدداً اعتبار أفريقيا هيئة جديدة كبيرة وذلك لأنها تحتوي على عناصر تكوينية نشائية وحياتية متعددة في داخلها يمكن لنا أن نتقل إلى التفاصيل الشكلية في أفريقيا وإلى دقائق هذه التفاصيل حيث نحصل على رؤية جديدة تختلف عن الخارطة الأساسية كما نشاهد المظهر في (ن ٤) حيث تظهر خصائص الطبيعة والتضاريس الأرضية والحياتية بأفريقيا التي لها صفات تختلف تماماً عن خصائص وتضاريس القطب الشمالي أو أوروبا .

فالأكواخ المخروطية ورحاها السود وطبعتها السحابة وأنهارها التي تظهر على هيئة خيوط زرقاء ثعانية تتحرك على سطح الأرض وأشجارها السافرة التي تغطي سطح القارة على (هيئة كتل) لها صبغات تكوين وتخطيط خاص منطوري كل تلك تعطينا فكرة رئيسية تصويرية عن تكوين عناصر سطح القارة الأفريقية من حيث النباتات والحياة والتضاريس المختلفة .

وتتسم هذه الظواهر برؤية عناصر ذات صفات عامة مساندة بعضها البعض لأداء بناء هذا المشهد الذي رآه في (ن ٤) وهنا الهيئة الجديدة تغيرت صفاتها عن (ن ١) وهكذا إلى أن نصل إلى (ن ٥) حيث نجد غابات أفريقيا موصوعة البناء بشكل تصويري يمثل الوحوش المنفردة بها هذه القارة تقريباً وهي الأسود وكيفية مشاهدتها في مراتبها داخل الغابات . وقد رسمناها بأسلوب منطوري ذو موضوع واضح المضمون .

سنستنتج مما تقدم أن الحياة حين تكوينها لها صفات عامة ذات خصائص شاملة تدل عليها ولكن حين ندقق في تفاصيلها تتحول تلك النسما إلى هيئة جديدة وهذا ينطبق على كل المراتب تماماً .

والتفاصيل يمكن أن تعتبر أشكالاً ذات بُعد وتشرح معينة كما في الأسود وفي نفس الوقت شكل الأمد يحتوي على هيئة الخرجية ذات الخطوط العامة المكونة لبناء جسمه كما شرحنا في الشكل (٦٢) نموذج (١) . (٢) .

فتكوين الهيئة يتغير طالما المشاهد والرؤية تتغير وكذلك ما ينطبق عليها ينطبق على الأشكال وكل هذه العملية هي نسبية وتصنيفية لغرض تسهيل مهمات العملية الفنية حيث الهيئة تحتوي على عناصر متعددة ذات أوجه متعددة .

ونفس التعبير يستعمل في الحياة العامة لوجود أكثر من عنصر واحد في هيئة ما .

فمثلاً نقول هيئة مجلس الوزراء أو هيئة المجلس البلدي . أو الهيئة العامة لمنظر مدينة بغداد . أو هيئة التدريس الأكاديمية وهكذا تنطبق هذه الفرضية على كل المراتب .

وكل شخص له هيئة وله شكل يمثل طبيعته وطابعه ومن هنا نتيج لنا الطبيعة أن نعرف عن زملائنا وأهنا وأصدقائنا من خصائص ودقائق هذه الهيئات انشائية (صبغة الإنسان) العامة ولكن تختلف في سحنها وأشكالها طبقاً للاختلاف دقائق تفاصيلها التشريعية والتكوينية .

وينطبق هنا على شجرة أو نبتة ونعرف شكل النبتة العام (الهيئة) ولكن لو أخذنا في دراسة تفاصيلها

لخرجنا بنفس النتيجة التي خرجنا بها في الشكل (٦٣) ولو دققنا في كل شجرة أو حيوان لوجدنا له صفات عامة (هيئة مشابهة) ولكن كلما تعمقنا بدراسة التفاصيل لوجدنا أن هذه الصفات تختلف بين شجرة وأخرى ولو كانت من نفس الفصيلة وهكذا .

والهيئة تحتوي على الصفات العامة والخاصة بنها الشكل يحتوي على الصفات الخاصة وعناصرها المتعددة التي تبنى ذلك الشكل المسمى بالتكوين وذلك التكوين حينما يكتمل يسمى الهيئة كما نفعل ذلك في تكوين تمثال أو تصوير لوحة أو بناء عمارة أو قصر أو ما شابه ذلك .

ويمكن لنا أن نقول استناداً لما تقدم :

أن كل ظاهرة تقع تحت العين إن كانت حيوان أو إنسان أو نبات أو شجرة أو صخرة أو غيوم أو أنهار أو جبال ... إلخ . لها صفات أساسية ذات خطوط خارجية تحدد عملية البناء الداخلي لها وهذه الخطوط أشبه ما تكون خطوطاً مختزنة هندسية الحركة والإبداع كما شرحنا سابقاً وسوف نبين ذلك في الشكل (٦٤) وتتميز هذه الحركة وعناصرها التي تسهل علينا مهمة التشكيل والرسم والنحت بحيث تعرفنا في كيفية المقارنة بين الهيئة لصياغة جسم ما أو حيوان ما أو ما شابه ذلك .

ويمكن القول أن لكل جسم أو مادة له هيئة من القارة حتى الجبل وكل هيئة لها أبعاد ثلاثة طول وعرض وأرتفاع (ولها بناء يختل فراغ) .

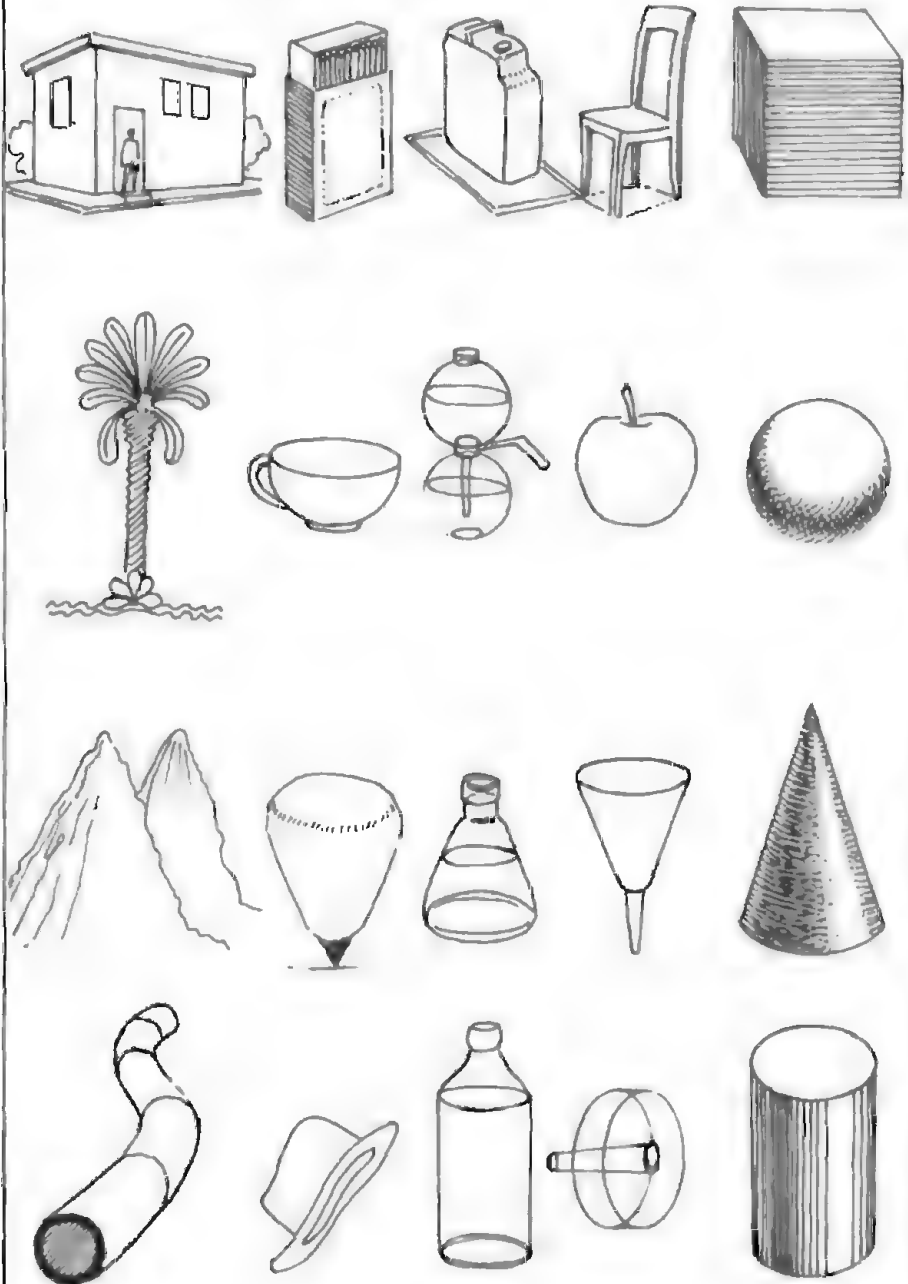
والهيئة تظهر دائماً واضحة دون تعقيد حتى ولو كانت ذات بعدين مثل سطح واحد للصندوق أو الوجه أو ما شابه . وفي هذه الحالة نفهم شكل هذه الهيئة دون الرجوع لأخذ ما نرى لعرض تفحصه . ولكي نعرف هل يحتوي على أربعة أو ستة أوجه أم له بطن فارغة .

وفي فن الرسم يجب أن نقدم نفس الأحاسيس بالهيئة والفنان له واجب هنا يجب إظهار رؤية السطوح الثلاثة للصندوق بأسلوب التلاشي المنظوري لإظهار (الرؤية الواهمة) هيئة هذا الصندوق وكأنه طبيعي حقيقي .

ولأخذ مثالاً على ذلك لو فرضنا أن نرسم متلفريون - فحتماً التلفزيون ذو شكل نسبي ينتمي إلى هيئة المكعب أو متوازي المستطيلات وهذا الجسم له مادة مكون منها لها نعومة معينة وله شائبة وربما كان له لون معين إذن في هذه الحالة يستوجب رسمه بأسلوب المنظوري الهندسي مضاف إليه ما ذكرنا من عناصر أساسية مع الضوء لأظهاره برؤية طبيعية طالما تقريباً برؤية ومشاهدة واقعية له .

والمشاهد عامة لا يتأثر برؤية صندوق بقدر ما يتأثر برؤية بيت أو دار ريفية مثلاً . ولا يعرف العلاقة التي تربط هذين الشكليين . ولكن نحن نعرف ما العلاقة هذه وما تربطها بين الصندوق والدار وهذه العلاقة هي الهيئة التي نتكهن من أن نكيفها كيفما نريد حسب العرض الفني الذي نحن بتعبه مضاف في كلتا الحالتين الملمس الخارجي والضوء والظل واللون حسب مقتضى كل عمل .

أما مساحة الأحتلال خلال اللوحة فأمر نسبي يتوقف على الحجم البائتي الذي يريده ليكون وسيلة للتعبير البائي والأنشائي في مجمل هيئة العمل الفني .



فإنعمارة في البناء لها نفس الخصائص والتمثال كذلك والنوحة لها نفس الخصائص مضاعف اليها أنها ترسم على سطح واهية لها وهم منظوري مع كل خصائص التلوين . وكذلك كل الأعمال الفنية الأخرى منها الجميلة أو الحرفية .

ومن خلال هذه الخصائص ندرس أساليب تكوين الهيئات للمنشآت وكيفية تكوينها إذ ليس من المعقول حين تكوين عمل فني أن نبدأ ببناء الشباك أو الغرفة دون الأساسات العامة أو دراسة هيئة الخريطة المراد تطبيقها . كما نشاهد ذلك في الشكل (٦٥) حيث جعلنا التيسيط والتركيب البنائي أساساً لصلاية الهيئة الشكلية أما الشكل (٦٦) فهو الأعتماد على التشریح والأبعاد لتكوين صلاية الجسم . وكذلك تكوين أبعاد ثلاثة لوضع الكتل لنمشهد المركب في النموذج (١) .

فمعرفة العوامل الأساسية للهيئة هي التي تمهد لنا النصوص والصلاية في التخطيط والتلوين . وكلمنا كان مختص من الفنانين ذوي الخبرة الواسعة في هذه العوامل التي سوف نشرحها كلما كان ذو قوة مهيمنة على إخراج عمله بالشكل الذي يرضيه ويرضي المعينين بذلك .

عدا ما شرحتنا كناذج سنين أهم العوامل الأساسية لتكوين الهيئة نعلها تبدو غير منظورة من الناحية الفيزيائية :

١ - استحسان العمل الانشائي

أهم ما يعزز عملاً التكويني هو استحسان العمل مباشرة من قبل الآخرين قرب مشاهد يتذوق الخط أو اللون أو الأيقاعات التشكيلية في النوحة . أو العمارة . أو قطعة الفخار . إن هذا العامل ناتج عن أدراك المشاهد وحسن إبداء الفنان المنتج وله أهمية كبرى في تكوين العلاقات المكونة للهيئة بوجه عام . أي جمال الابداء مضاعف إليه عناصر التبوب والتعشيق والصلة .

٢ - التكوين الانشائي للفكرة الساندة في تكوين الهيئة والمعاصرة لها

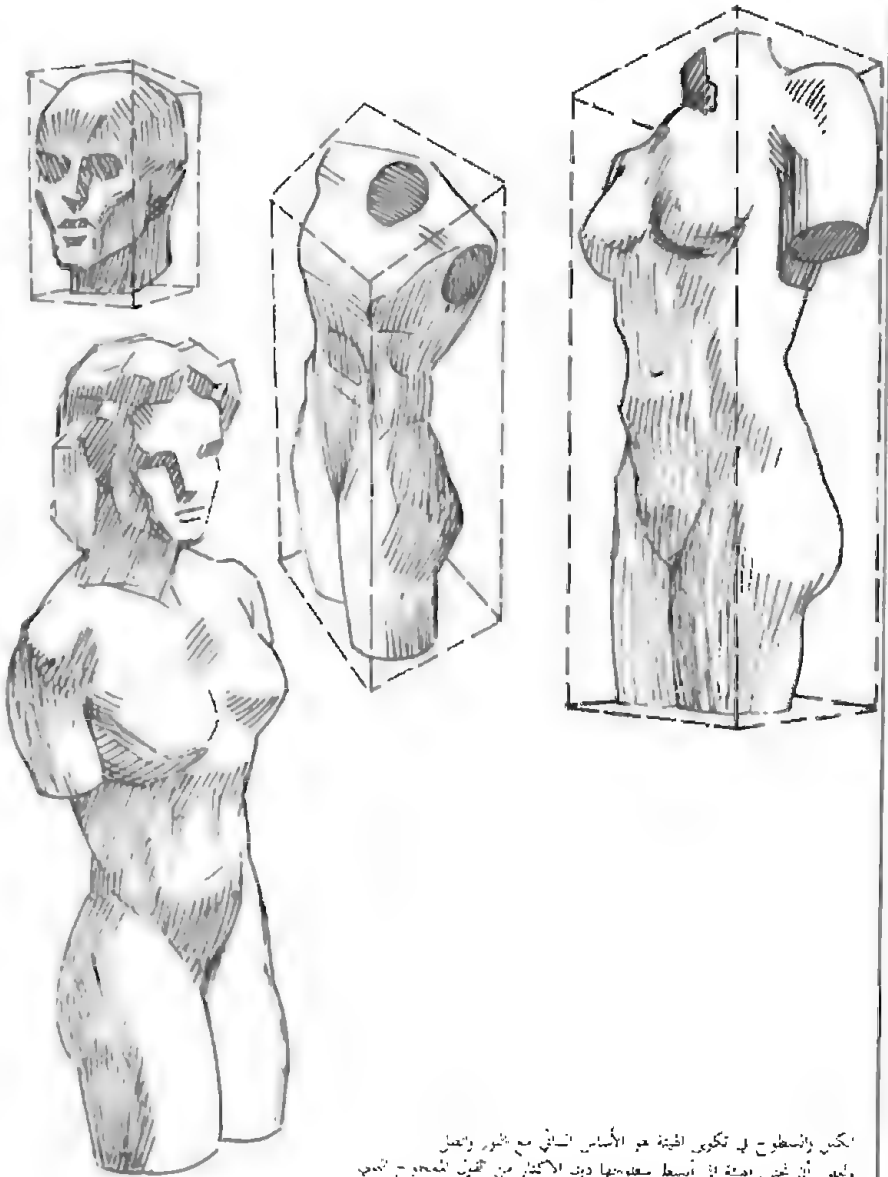
يحق لنا أن نقول أن تكوين الهيئة تنقسم إلى حلفتين . الأولى الأساليب في تكوين الهيئة تقليدياً منذ القديم وحتى القرن الثامن عشر والتي تعتمد على التقاليد المدرسية المثبعة والمعروفة والثانية هي النظرة الحديثة المعاصرة التي لا تنزمت كثيراً في المفاهيم القديمة بل تعتمد على الابتكار وطبيعة المواد المستعملة . وربما الأعتماد عن الطبيعة كثيراً أو قليلاً حسب رغبة وأسلوب وشخصية الفنان أو المعمار * .

٣ - الضوء والنور والظل

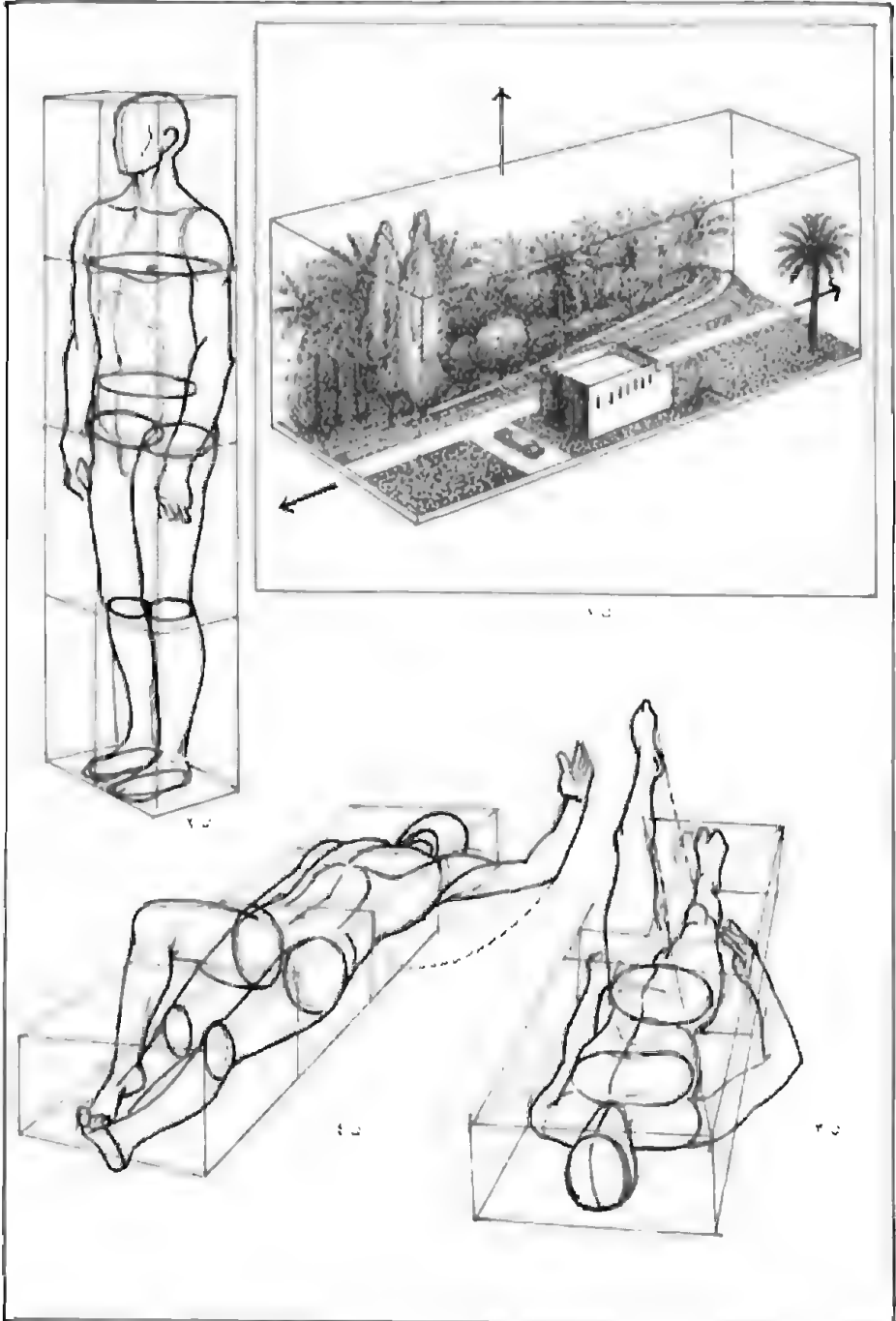
أهمية التوزيع ودرجاته ونوعية نماته العامة هي التي تعطي التعبير النفسي والخيالي للعمل الفني أي كان نوع تشكيله .

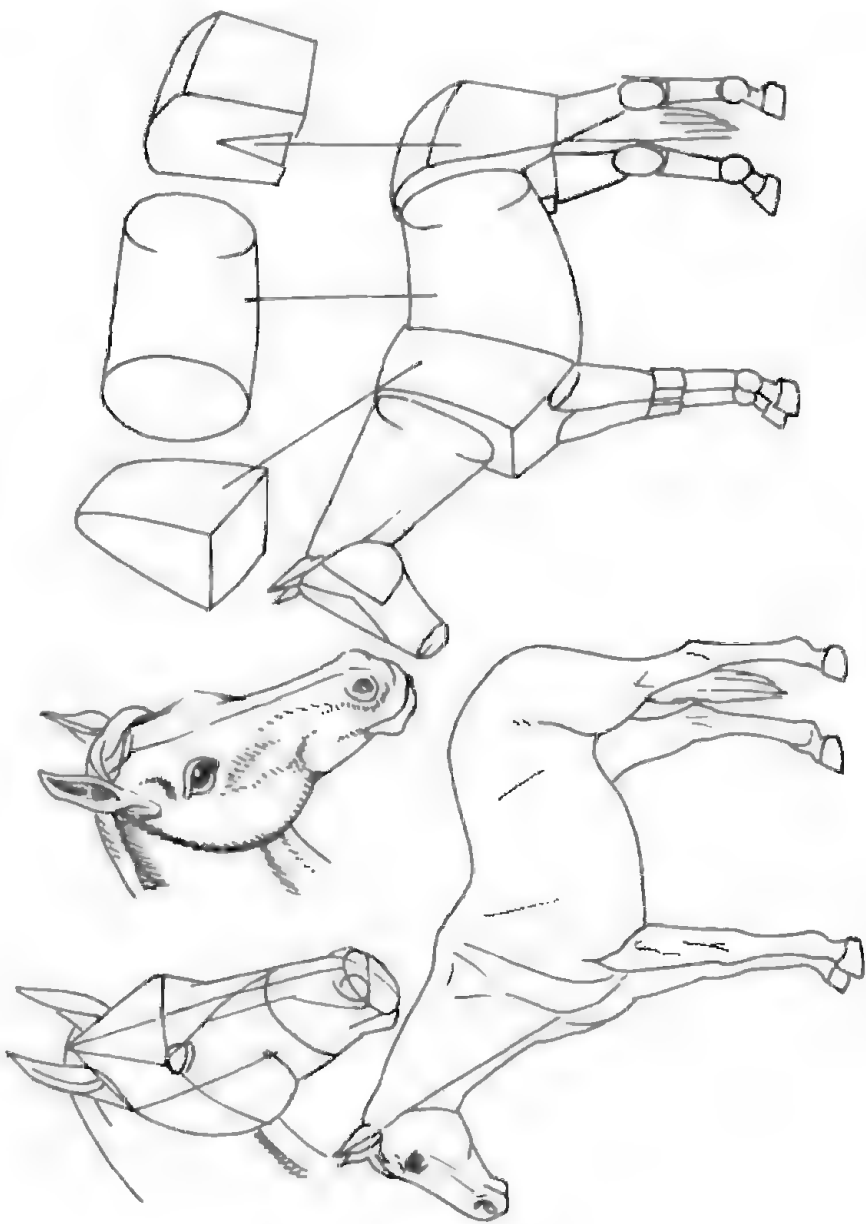
٤ - الحركة والصوت والموسيقى في تكوين الهيئة

لكل عمل فني نه أسنوب صياغة في الهيئة ومن سمات هذه الهيئة نقرر نوعية البناء هل هو متحرك أم هو راكد أم مستقر .

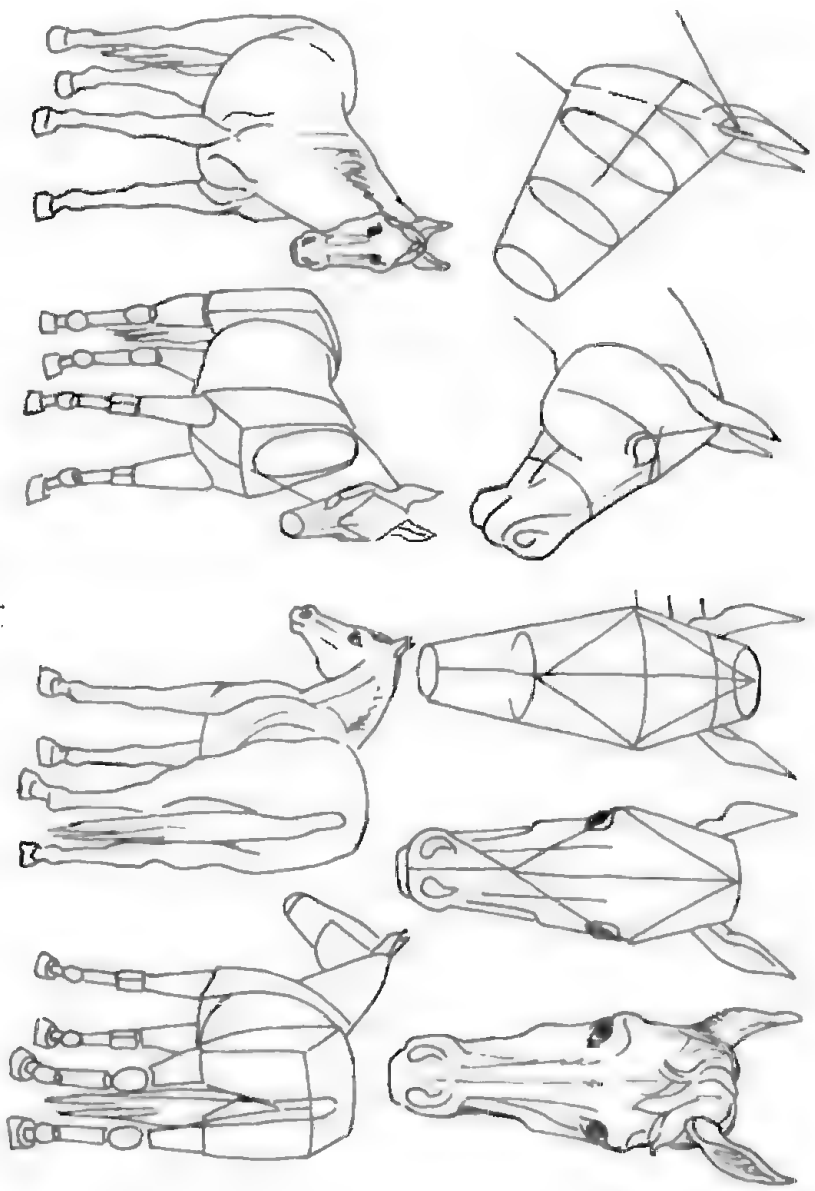


الكتل والسطوح في تكوين الطبيعة هو الأساس الثاني مع اللون والخط
ولعل أن تغير هيئة إلى أسهل معلومها دون الكثير من القول المصحوح الذي
لا يفي له وعليه دراسة المشرق أمر ضروري لمخرج هذه النتائج وتهدف إليه
المشهور وما يطبق على الإنسان هذه المصادر يفتن على الحيوان والجماعة
وأما في كل عوامل الطبيعة القريبة . يجب أن ندرس أبعاضها مثل هذه المميزات أو الجوانب





١٠



فرسم شارع مزدحم في وضوح النهار يمثل هيئة ذات حركة عنيقة وبنفس الوقت تمثل عنف الأصوات للسيارات والباعة والناس والقطارات كل تلك تعطي فكرة حركة ذات أصوات متحركة عالية عنيقة . وكذلك ملاعب كرة القدم . لتتصور ماهية الحركة والأصوات .

أما الموسيقي فتتأق من التزيين العام في الشوارع ليلاً أو سهراً وتصنيف الألوان والكهرباء والأصواء المتلافة مما تدفع اليها بالأحاساس الموسيقي من جراء وجود هذه الألوان بشكل متحرك ومنظم تؤثر في نفس المشاهد والفنان على السواء . ونحن بدورنا نعكس هذا الأحساس على لعمل الفني .

إذا رسمنا شوارع المدينة في منتصف الليل خالية من المارة وسيارات سيكون عملنا التكويني للهيئة خالياً من الصوت أي الشعور بالسكينة والهدوء عن طريق التصوير والرسم . والعكس إذا رسمنا المنظور في منتصف الظهيرة فالحركة والصوت هما العاملان المؤثران في حواسنا حين مشاهدة ذلك العمل الفني .

٥ - رمزية اللون

سبق وأن شرحنا اللون ورمزيته في شتى المجالات والحياة العامة وعند الشعوب وله دلالات لا تعد ولا تحصى في هذا الباب مما تأثرت به الموسيقى كرمز وتأثيره السياسي كرمز وتأثيره الاجتماعي وتأثيره العاطفي والنفسي وتأثيره الخيالي العام وتأثيره الطبيعي المرتبط بظواهر مشهد الكون .

٦ - المقارنة المؤثرة في الهيئة والتي تؤثر على التواحي النفسية عند الفنان والعوامل التي تؤثر على المشاهد

إن من أهم العوامل الرئيسية في النجاح الفني هي حمالية نوربع عناصر اهيئة حسب مقتضيات الدوافع والرؤية الأبداعية أو الموضوعية والتي تكون الأساس امبر للأسلوب الفني المنفق مع دوافعه النفسية والحسية . ومن حلال هذه العوامل يوحد الدافع الخارجى الذي يتقل هذه العوامل النفسية والحسية والمزليات إلى المشاهد وكيفية التأثير بهم . وكلما ارتفعت مهارات العمل هذا بالنسبة للمشاهدين والنقاد والمفكرين كلما كان العمل باحفا وأصوله النابعة من صفات الفنان متكاملة والعكس بالعكس .

٧ - المعالي التي تفسر الهيئة

إن جميع ما شرحناه في هذا الكتاب له الصلة الموضحة لمعاني الهيئة ولكن لا نكتفي بالتفسير المادية الناتجة عن الرؤيا بل هناك دوافع ونفاسير غير منظورة تفوقنا اللوحة اليها شيئاً فنيئاً وربما كانت مربوطة بالعقل الباطن عند الفنان والمشاهد توضح العلاقات عن تكوين اهيئة التي وضعها الفنان مضمنة الأشكال والحجوم والعلاقات عامة .

في رؤية الأشكال المرسومة . ربما هذه الأشكال تنقلنا الى مدارك يكملها العقل دون وجود صورها بل (بالتداعي الحر) المنطقي المنتقل من الرؤية المادية الى مسار العقل الباطن عند المشاهد وسميها العلاقة للروحية بين الصورة ولناظر . وهذه من أهم مزايا العمل الفني .

٨ - الدراما في الهيئة وتكويناتها

نقصد هنا بالدراما التفاعس الحياتي الحي والعنيف بين اللوحة والمشاهد وكيفية نقل أفكار الفنان إلى

الجمهور والنقاد وتحتد هذه العملية على عنف أو إساق عملية الهوية التصويرية ومغزاه وتأثيرها في العالم الخارجي مستمدة من عناصر تكوين اللوحة .

٩ - الأحساس بالهوية

وذلك بواسطة النظر والرؤية أو بواسطة اللمس فالغالب في رؤية اللوحات تتأثر بها الرؤية . أما الفحاريات والمواد المصنوعة فنياً كالسحوت ، فالفنان والمشاهد لا يكفيا بالرؤية بل باللمس كذلك . وما ينطبق على حس الفنان ينطبق على المشاهد ، من حيث المادة الخام والتوزيع وأصوله التكوينية هندسياً أو طبعياً أو جمالياً وأبداعياً وذلك مع مناسيب التطور في الأساليب القديمة وحديثة .

١٠ - رؤية الفنان المنتجة للعمل الفني وتقبلها عند النقاد والجمهور

لكل عمل فني وفنان جمهوره وكنما أُنسجت دائرة المشاهدين والنقاد كلما ترسخ عمل ذلك الفنان . فالعوامل النفسية والاجتماعية واستعداد المجتمع لتقبل هذا الفنان دون غيره أمر برفع من مستوى الفنان ويشجعه على الأبداع الفني ولا يسي أن الإدراك العقل والحسي عند الفنان ينضج العمل الفني مع الخبرة الدائمة الجدية والمثابرة على اكتشاف نفسه من خلال العمل وربطه بحياة الجماهير والمجتمع الذي يعايشه .

١١ - العمل الفني كهية

هو مخاطبة الناس والحياة على مختلف مدارات أحيائها وليست أعبالاً ذاتية محدودة لا تتعدى عتبة الدار . ولذلك يسمى هذا العامل الرئيسي للهوية بالعامل الأساسي لربط الصلة بين العمل الفني والمجتمع بشكل جدي وناجح . وذلك لقيام الفنان بعكس نوازع المجتمع في عمله الفني من جميع النواحي النفسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية والسياسية .

١٢ - كيف نصوغ الهوية*

شرح لتكوين الهوية في العمل الفني

إن عمل هبة تشكيلية رسماً أو تخطيطاً أو تصميمياً تحتاج إلى فهم أكثر مما نحتاجه في سماع أموسيقى أو قطعة أدبية وقد كان الاعتقاد السائد سابقاً أن العوارف بين مختلف الفنون لم تكن بيئة إلا في قضايا تفسيرها أو شرحها . والفنانون إن كانوا تشكيليين أو غيرهم فكأنهم يتميز بانارة الخيال والنوازع الروحية للأنتسان في جيل ما معبراً عن روحه وطابعه ووضع مفاهيم مدرسية معينة مضافة إلى ذلك العصر وفلسفته الاجتماعية الثقافية العامة .

إن شرح وتفسير عمل تشكيلي يشبه تماماً تكوين وشرح هوية في الموسيقى . ولهذا السبب نقول شرح هبة تشكيلية تقاس بشرح العناصر الفيربالية المكونة منها المحتوية في مضمون الرسم أو المحث وهي في هذه الحالة تقارن بالعمل الأنشائي للموسيقى للتشابه الحاصل بينهما . ولدينا كثير من الرسامين قد عروا بأسلوب موسيقي ظاهر في تكوين أعمالهم وكثير من الفنانين تأثرت أعمالهم بالموسيقى أو القضايا التحريدية الأنسانية

كالعلاقات الاجتماعية والحب والصدقة والدين والفلسفة وقد عكسوا هذه العلاقات بروح موسيقية في أعمالهم التكوينية .

وحين العرف الموسيقي في حفلة أمام الجمهور فإن الجمهور في هذه الحالة إذا لم ينسجم مع العرف لا يمكنه أن ينهزم عن السماع بسهولة . وفي هذه الحالة نجد الطلب على عمل موسيقي أشد منه على عمل تشكيني حيث تعرض أعمال متعددة متجمعة في معرض خاص يؤمه من يشاء دون الألاح أو الفرض القسري . ومهما حصل في رؤية هذه الأعمال الفنية فيمكن للمشاهد أن يعض الطرف عند عزوفه عنها . ونعتقد أن اراغب في مشاهدة معرض ما هو في حالة رغبة أفضل للمشاهدة من سامع الموسيقى الذي يجبر على التكيف للسماع في كثير من الأحيان . والتمتع الثابتة من المشاهدة هي عملية مكتملة لتكوين الهبة الفنية إذ كل عنصر من تكامل الفن هو جزء رئيسي من النتائج الفني ، وهكذا المشاهدة المكتملة للعمل الفني والتي يقوم بها الجمهور .

وعليه فالهيئة Form هي الأعم في تكوينها إذا ما قورنت بالشكل والشكل له النزعة التطبيقية المحسوسة أكثر ولذا يحصل الخلط الدائم بين الهيئة والشكل وحتى عند المختصين . ومفهوم هيئة يمكن معرفتها من خلال الفلسفة الجمالية كذلك حيث يمكن التعبير عنها فلسفياً وإدخالها ضمن الحركة التجريدية — الرمزية — واورومانية . وحتى تستخدم في الموسيقى والأدب والرواية والقصة وهي كلمة تستخدم في الفنون التشكيلية للتعبير عن الأبعاد الثلاثة الهندسية والطبيعية في العمارة والنحت والرسم والفنون التطبيقية . وكما وضعنا في الأشكال السابقة وخاصة في الأشكال من (٦٢-٦٨) كلها بحث في كيفية تكوين صياغة الهيئة ضمن الإنسان والحيوان والطبيعة ذات الثلاثة أبعاد في الفنون التشكيلية .

وهي على العموم صياغة وتكوين الشكل لمعطى للأبعاد من قبل الفنان أو المصمم . ولا ننسى أن هناك هيئة في الأعمال التجريدية البحتة حيث توجد الهيئة المطلقة خلاله . وعنه نستنتج ما يلي :

من ينظر للأعمال الفنية المربوطة بواقع الطبيعة من قريب أو بعيد سوف يجد الهيئة متصلة اتصالاً وثيقاً برسم وتصوير الطبيعة كمواد ظاهرة المعلم من خلال تكوين ظاهري للأزياء أو مقومات الحياة من خلال عامل العصر أو الزمن .

حيث أن الواقعية يمكن أن تقرر نوع الهيئة رمزياً حيث يكون الموضوع المشاهد يقع مشهده في فترة معينة خلال النهار كأن يكون شروقاً أو صباحاً أو عصر أو غروباً ونجد عامل الزمن مربوطاً بضماد الهيئة مكونة في العمل الفني المنتج . وينطبق هذا على مدار أشهر وفصول السنة . وتعتمد الهيئة على طراز المساحة والفراغ الذي تمثله ضمن العملية الفنية . ولكن قبل كل شيء نقرر هنا كيفما كانت صياغة الهيئة يجب أن تقوم بمسرة العين وفي نفس الوقت تؤدي الوظيفة الأساسية التي تثبت من أجله تلك العملية الفنية .

والشغل الشاغل على مدى العصور الحضارية كانت الهيئة العامل الأساسي في كيفية صياغتها وبقائها وغالباً ما كان الفنان له من الأهداف في كيفية تكوينها فكرياً وتطبيقياً محال كبير ولذا فكان يلجأ إلى ابتكار الهيئات المبسطة لتكوين لغة جديدة معقدة الطرق في الرؤية والتفسير كما فعل براغ وبيكاسو في سنة (١٩١٠-١٩١١م) حيث كانا مشغولين في تأسيس الهيئة التكميلية أو ما يسمى (باندسة التكميلية المعاصرة) .

ويعزى هذا التبسيط إلى الرواد الأوائل في هذه المدرسة ليس إلّا وسوف نجد في كل الأزمان والمدارس المتعاقبة فنياً أن رواد المدارس الحديثة يضعون مقومات جديدة حيث تغطي على المدارس القديمة التي قبلها .

وهكذا تتكون لغة جديدة وبمفاهيم صياغة جديدة لتهيئة تفرض نفسها على الجمهور وتطرد المدارس التي ما قبلها من حلبة الميدان الفني القائم بقدر أو بآخر .

كل هذه العمليات الحضارية تتوقف على كيفية صياغة الهيئة بأفكار جديدة متحركة عنيفة ولكن تحمل في سماتها البساطة النوعية الأخاذة التي تسحر الجماهير والنقاد في آن واحد . هذا من جهة ومن جهة أخرى تقاوم الرنابة والتكرار الخاصل في الرؤية والتعود عليها إما من ناحية التكوين الأنشائي أو من ناحية المعرفة والمشاهدة . ولا ننسى الحضارة الأشورية والفرعونية والإسلامية كانت تحمل صفات الهيئة المبسطة كلغة حيث أثرت موازعتها بمفاهيم المدارس الحديثة كالتكيفية والاستقبالية والتعبيرية (والزخرفية) . وهكذا كان في الفن الأغريقي والروماني حتى عصر النهضة حيث كان الارتباط الوثيق بها من جهة ومفاهيم جديدة للواقعية العلمية من جهة أخرى .

ونلاحظ عاملاً حوالياً ظهر في مدارس الغرب خلال القرن التاسع عشر والعشرين وهو عامل البحث العنيف الديناميكي المستمر عن مفاهيم جديدة للهيئة . حيث قام كثير من الفنانين اكبار الذين حملوا لواء ضد الفن التقليدي القديم . وأدخلوا صيغاً للهيئة جديدة بمفاهيم فلسفية ذات رؤية جديدة . وهم بذلك لم يبالوا ما سيكون وقع عملهم على النقاد والجمهور . ولكنهم كانوا رواداً في مضمار هذا التطور دون هوادة حتى على أنفسهم .

وعليه يمكن نقرر أن البحث عن هيئة جديدة هو الشغل الشاغل لرواد الحركات الفنية المعاصرة في العالم ونحن لا نقول كل ما كان جديداً هو جيداً بل إن هذه التيارات سوف تتغربل بمشقة لتقرر الأجيال المعاصرة أو التي تليها فيما إذا كانت ذات نفع حضاري عالي أو ردي أو يترك القسم الضعيف منها في حكم التاريخ للأجيال المساعدة .

٢ - تنظيم الهيئة ذات الأبعاد الثلاثة هندسياً ومشاكلها التصميمية

ينصب إهتمامنا في تكوين الهيئات ذات البعدين أن يكون وجه واحد فقط لتصميم شكل ما . دون الرجوع إلى الجسيمات كأن يكون مربعاً أو دائرياً أو مستطيلاً . وهذه العملية سهلة التطبيق إذا ما قارناها برسم الجسيمات .

وهذه الحقيقة هي التي تقودنا إلى الانتباه في وضع الجسيمات في فراغ حقيقي إذ نراعي عند إخراج الهيئة قيمة النظر إليها من جميع وجوهها . وبفس الرؤية ما يراه المشاهد . والمشاهد من هذه الناحية ضعيف الإدراك ما لم يلمس نفسه الأوجه الثلاثة المنظورية التكوينية على السطح .

وهنا تبلور فكرة أننا لا نتعامل مع أسلوب واحد في تكوين الهيئة وعلاقتها . بل يجب أن نتعامل مع عدة أنظمة من العلاقات المتداخلة فيما بينها . غير أن هذا التصميم لتكوين واحد عدة أوجه متداخلة مع بعضها ومختلفة الرؤية . أصف إلى ذلك أن كل وجه للجسم مثلاً يوصلنا إلى الوجه الذي يليه أو يجاوره وهكذا بخلاف الهيئات ذات البعدين التي تكون معينة الأبعاد في سطوحها ومقاييسها .

ولهذا السبب يضع النحات تماثله على قاعدة متحركة ليرى ويحرك تماثله إلى جميع الجوانب الجسم الممنوحة حين العمل ولأنه مسؤول عن إخراج منحوتة من جميع الجهات وله الدراية بالاعتناء بقسماتها ومميزاتها التكوينية والتشربحية والعلاقات المتعددة ضمن الهيئة .

٣ - المساقط الهندسية

رسم المساقط الهندسية تكون على سطح ذو بعدين ولكن ما فائدة رسم هذه المساقط للأعمال الفنية ذات الثلاثة أبعاد كالبناء المعماري والتصميمات الداخلية والأثاث وغيرها .

وأساس الفكرة أن تحليل الهيئة إلى أوجه رئيسية يمكن أن تبين لنا هذه السطوح المرسومة احتلال مساحات من الأرض أو الجدران ... إنع مساحات معينة تساعدنا على تقسيم السطوح الفارغة التي نحن بصدددها وهكذا ونعتبر هنا المسقط الهندسي هو الشكل الذي سوف تحتله الهيئة ذات الأبعاد الثلاثة .

ويمكن لنا التصور حين التصميم أن نرسم أربعة مساقط لأربعة أوجه لحجم يشبه الصندوق ومشتقاته في الصياغة .

فالمعماريون والمصممون الصناعيون يستخدمون للأحجام المراد تكوينها أربعة مساقط رأسية توافق كل وجه من أوجه الحجم الهندسي الذي يشبه الصندوق ويمكن تقوية فاعلية الواجهات هذه الهيئة عن طريق رسم قطاعات فيها تبين العلاقات التي لا تنضج دون رسمها * .

وتعتبر القدرة على تحليل الهيئات بهذه الطريقة لازمة لأي نوع من التصميم الإنشائي التشكيلي . والحاجة إلى مثل هذه الرسوم ليست لأظهار الأثناء فقط بل أيضاً لأهميته كوسيلة فنية لها قيمتها في تحليل الهيئة المراد إحراجها . راجع شكل الأسقاط الهندسي (٦٩) .

إن الشكل (٦٩) يمثل نماذج لما يلي :

- ١ - الأحجام الهندسية المعروفة بأنواعها الأربعة (ن ٢) .
- ٢ - المساقط الهندسية التي تمثل خرائط الحجم المبني لغرض التصميم ويمثل القاعدة كمسقط والجوانب الأربعة الرئيسية التي يعتمد عليها في تكوين الهيئة معمارياً أو هندسياً أو تصميمياً وذلك في النموذج (ن ١) .
- ٣ - الأضلاع الجانبية في حالة المظور والمربع كمسقط للقاعدة وكمرجع ذو أبعاد متساوية في آن واحد وهو أساس لبناء الأضلاع عليه وعددها خمسة .
- أما الأنايب الثلاثة فهي تمثل الحجم وأمتدادها في الفراغ وهي في نفس الوقت تمثل الغلاف الخارجي للهيئة وغلافها المبطن الداخلي في آن واحد .
- أي أنها تمثل الهيئة المغلفة والمفرغة كما نجد ذلك في الحفرجات المجسمة والأواني الفخارية والزجاجيات وحتى العمارات والدور .
- ٤ - (ن ٣) يمثل بناء دار لينة مقفلة تماماً إذ نراها من الخارج ولا ندري ما في داخلها ولكن منطقياً نتخيل أنها وسينة للسكن والراحة العائلية المستديرة وهذه وظيفة .
- وفي بعض الأحيان نخرق الواجهة للندار كتكملة لموضوع الهيئة الأساسية للبناء وذلك إنشاء للذوق الجمالي .
- ٥ - (ن ٤) يمثل تماثل رأس فتاة من الجبس أو المرمر وهو نموذج للهيئة المفتوحة خارج التجويف النحتي أي

هذا يعتمد على المناس في تكوين الهيئة حتى نعر بها عن شكل وحابع الفتاة فنقول أن الهيئة معتمدة على الغلاف الخارجي فقط دون التجويف .

وهناك هيئات تعتمد على الغلاف الخارجي والداحلي مثل السيارات في زينة خارجها وراحة داخلها كوظيفة وأستعمال وجمال وكذلك المتاجر والمحازن والسيارات والطائرات واليواخر ... إلخ، فهي هنا ذات هيئة مردوحة في داخلها وخارجها ، يعني هيئة ذات (غلاف وذات بطانة) إذا صح التعبير .

٤ - تكوين الهيئة المرنة إنشائياً

إن الهيئة المرنة في سطوحها وخطوطها ليست بالأمر الجديد فكل سطح يعتمد على الأقواس والخطوط المتعرجة في إعلاقه يسمى بالهيئة المرنة إن كانت سطحاً أو حتماً كما فعل الإيهاليون بأسلوب الباروك المحني والنسائي (برامنتي المعماري وبرنيني النحات - القرن الخامس عشر) وخذ جميع الأشكال التي تنتمي إلى الكرة أو الدائرة ومشتقاتها ترجع في تكويناتها إلى هيئة المرنة وما علاقة كرة البلة أو أي كرة إلا ونخوي هذه الصفات المرنة في تركيبها فكيف بالفخار الفارغ على اختلاف هيئاته وكذلك النحت البارز أو الغائر تنتقل به من الصلابة النحتية المجسمة إلى نحت المرن ذو السطوح اللينة القليلة الأبعاد .

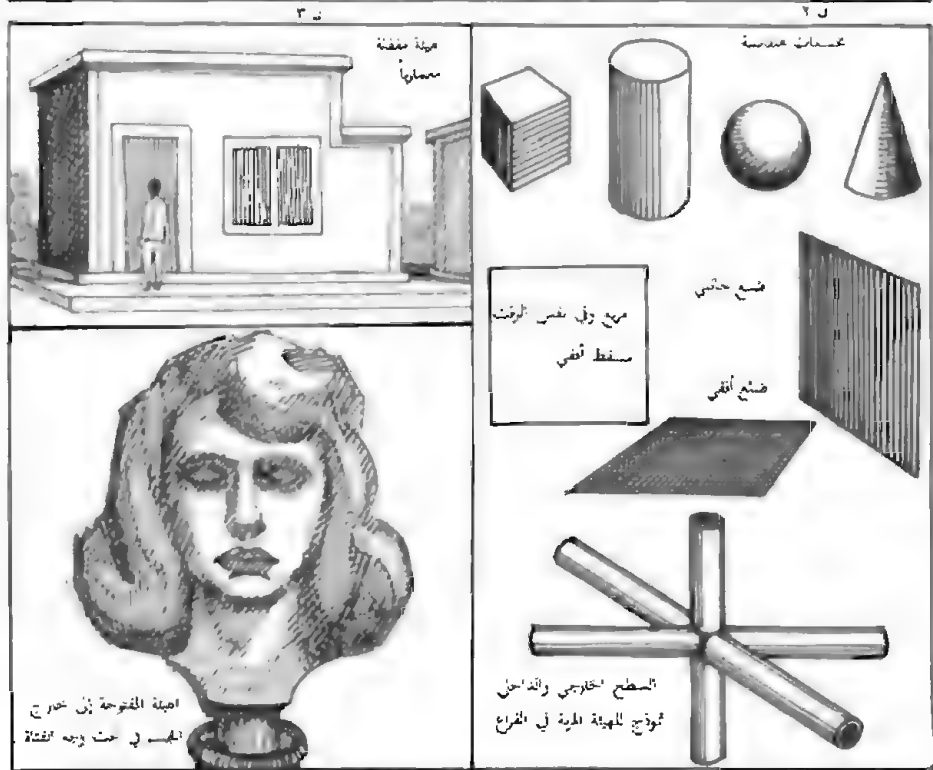
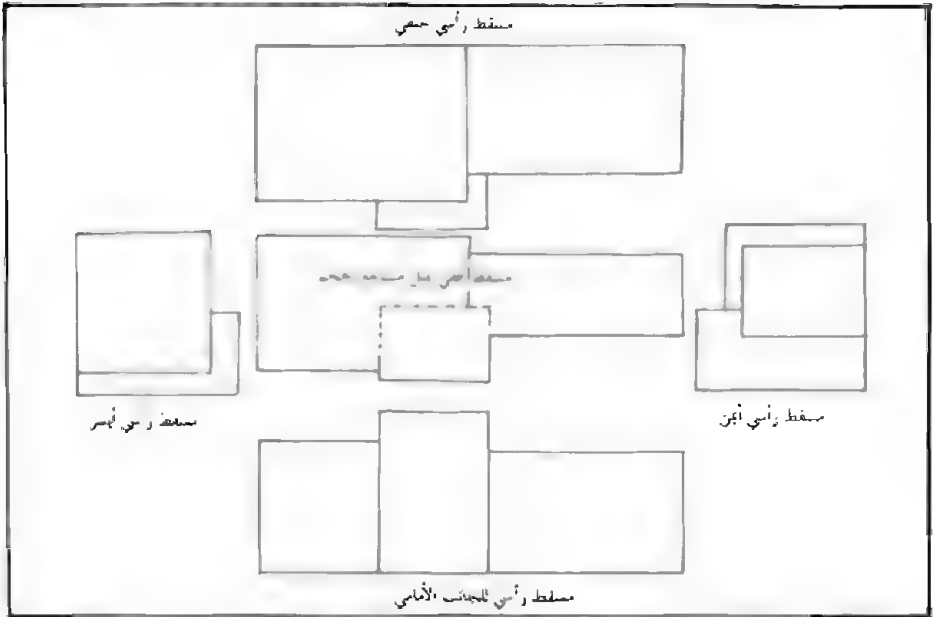
٥ - إغلاق الفراغ كهيئة

حينما نرسم أي جسم أو سطح على اللوحة نعلم أن ذلك يمثل هيئة موحية في سطح سائب . والسائب هو عامل مساعد لحمل الشكل الموجب المرسوم . ونحن نرسم الشكل المخلق بخطوط داخل اللوحة نعلم أنه يظهر هذا الشكل وهو هيئة جديدة وأن المساحة التي داخل السطح الجديد المحاط بخطوط يمثل هيئة مسطحة كاملة الصفات وفي حالات أخرى يعني ما يلي :-

أن الخطوط الحامية للتحديد ليست بالعرض والنظيق أن تكون كاملة بل مجرد إمداد جزئي فما يوحي بتحديد مساحة وهذه هي حالة مرنة في تنظيم المساحة على اللوحة . وتنطبق هذه العملية على الأشكال ذات الأبعاد الثلاثة ومرورها مع العلاقة الحاصلة وصلها بأرضية اللوحة أو الورقة . وعليه نقرر أن إغلاق مساحة ما بخطوط كاملة أمر واضح المعالم ولكن إذا كانت هذه الخطوط غير متكاملة فربما الحدود لا تكون واضحة ، والحالات المرنة عديدة وربما أستخدمها رامبرانت في نتائجه وكذلك الأنطباعيون والمصممون . وسوف نسرده أمثلة على الأغلاق ومرورها .

٦ - المجسمات

تعتبر الخطوط المتصلة لرسم المجسمات خطوطاً مغلقة لحجم مغلقة أي الرسم مكون من عدة سطوح متكافئة في حالة المتصور وان عدة مجسمات متراصعة في صفوف بعضها تعطي الشعور بالأغلاق كأعمدة فوقها عتبة تعطي شعوراً بالأغلاق مع خط الأرض الوهمي . والأعمدة الموجودة في ساحة القديس بطرس على هيئة دراعي نسان تعطي شعوراً بالأغلاق وخاصة إذا كان الإنسان قادماً من الخارج ومتوجهاً إلى الكاتدرائية . أي عملية الاحتضان والشعور بأغلاق الدراعين على الزائر القادم . وكذلك السطوح المشحبة تعطي نفس الشعور بالأغلاق والكرة والمتعرجات المجسمة وكل متعلقاتها توحي بنفس الشعور .



٧ - الشكل ومقوماته الفاعلة

إن أي سطح لا يمكن أن يكون فاعلاً ما لم يكن له أبعاد وحين تقويس مربعاً فإننا في هذه الحالة المرنة نعطي له أبعاداً من الداخل والخارج وأن كان مستطيلاً فسوف يكون فعله أوضح في مهماته الفراغية وعليه فالتعريف سيكون له تعبير داخلي والسطح انحدب تعبير خارجي وهكذا في نصف الكرة أما لكرة المغلفة فهي تمثل هيئة مغلفة لها فاعلية خارجية وربما يكون لها فاعلية داخلية مفصولة حسب تكوين هيئتها .
شكل (٧٠ - ٦).

٨ - الوضع

الشكل المرسوم داخل فراغ أو سطح يمثل وضعاً معيناً إن كان سطحاً أو شكلاً ذي أبعاد وعادة في المحسمات والأحجام تختلف الأبعاد باختلاف وضع روايا الرؤيا المراد تكوينها في رسم الشكل وهكذا كما نشاهد ذلك في الشكل (٧٠ - ٧) حيث الأوضاع المختلفة في الفراغ المختلف والسطوح متكونة في حجوم لأغراض مختلفة منها المتداخل والمتكامل والمعاري والفراغ المرن الغير متكامل وهكذا . وكذلك نجد سطوحاً مرنة مقوسة ومحدبة في نفس النموذج مما يدل على قدرتنا للتكيف الشطقي حسب الحاجة الموضوعية والمصممة لها هذه السطوح .

العلاقة بين الأحجام والسطوح مركونة بأهداف التصميم الانشائي للهيئة ووظيفته . فمن العلاقات ما هي حركية ومنها ما هي ذات نسب وأبعاد ومنها ما هي صولية أو لونية . أو حوية . ننقلنا هذه العلاقات الى الأهداف النفسية المؤثرة فبنا درامياً أو تراجيدياً . أو علاقات بنائية مربوطة بوظائف العمارة . فاليهيات المختلفة حتماً تحتوي على علاقات مختلفة وأمنلة على هذه العلاقات في الشكل (٧٠) نموذج (٧) إلى (١٢) وكل هذه العلاقات لها أصول وقواعد مختلفة وسين اسماءها .

العلاقة في :

(٧ - ن) تمثل الشد الفراغي .

(٨ - ن) يمثل تماس الأوجه الجانبية بنائياً .

(٩ - ن) يمثل تماس الأركان الجانبية بنائياً .

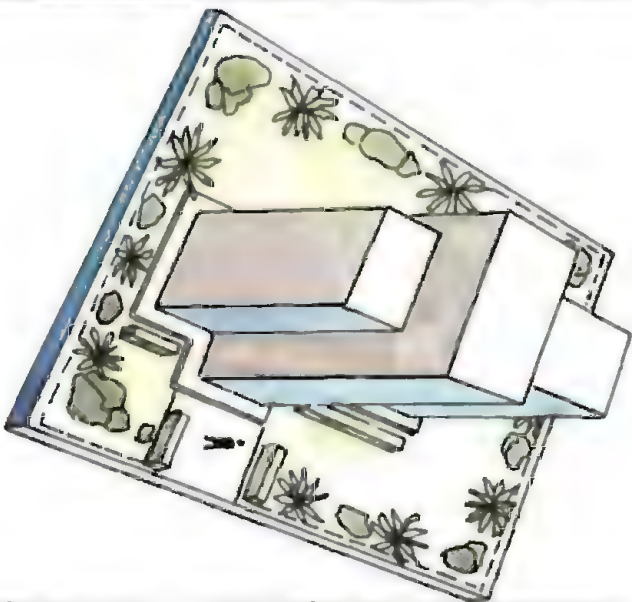
(١٠ - ن) يمثل التراكب البنائي .

(١١ - ن) يمثل التداخل والتعشيق المتلاحم .

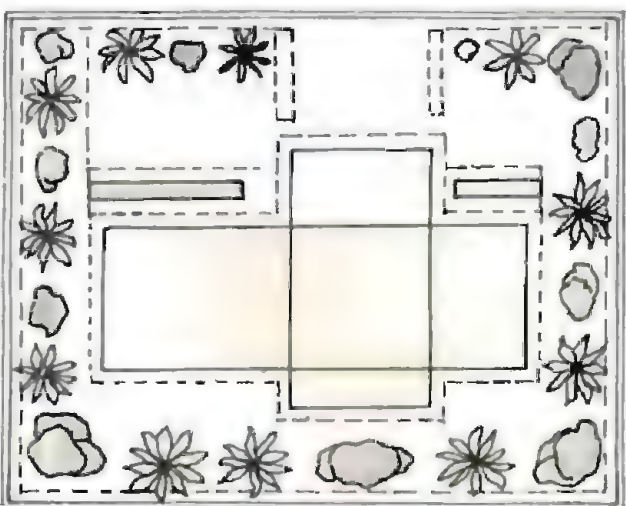
(١٢ - ن) يمثل التداخل والأحترق في الهيمات .

إن هذه التماذج وغيرها تمثل التوزيع الشائي للعلاقات الرئيسية بين تكوين الهيمات المتعددة الأغراض والأشكال والمساحات . وهذا ما نسميه التجمع الفراغي للعناصر وعلاقاتها .

ونفس العملية نجدها في مرونة تكوين مواد الطين أو الجبس في تكوين الأجسام النحتية المراد إنتاجها وما مرّت علينا بنطبق هنا على العجائن أو اللدائن المرنة التي تشكل مختلف الهيمات في العالم النحتي على اختلاف وجود تكويناته .



٢٠



٢١

عملية التوزيع لأن المساحة وبخلاف تصميم المربعة مساحة الأرض وكيفية تقسيم المساحة المربعة على

هذا لا يتفق على الظاهر الخارجي للمجموعات كونه مساحة مربعة موزعة بالمساحة

أو داخل هذا المساحة فلا حرب ما يوجد بها إلا مساحات مربعة موزعة على المساحة

أو هذه المساحات ليست في المساحات المربعة والمربعة والمربعة

ن - مساحة الأرض المستطيلة وكيفية توزيع مساحات المساحة المربعة

بعد توزيع المساحة في هذه المساحة توزيع المساحة المربعة المساحة

ن - المساحة المربعة المساحة المربعة المساحة المربعة المساحة المربعة

المساحة المربعة المساحة المربعة المساحة المربعة المساحة المربعة

شكل (٢١)

المبحث الثالث

الهيئة في الفراغ والمساحة

- ١ - مساحة الأرض .
- ٢ - مساحة اللوحة والفراغ
- ٣ - الفراغ وبما يتركب حتى يصل إلى الهيئة
- ٤ - المساحة ومادة تركيب الهيئة وأهميتها .

١ - مساحة الأرض

ليس من السهل التعامل مع الأرض لأن الأرض عطاؤها صعب وإذا أعطت سخت وأغدقت علينا الحياة والنزق والرفاه وهكذا حينما يعامل المعماري مع الأرض فانه ليس بعقلية الفلاح الزراع فلكل مهما مأرب منها ونحن هنا بصددنا فياً .

فقطعة الأرض لها مقومات قبل البدء ببنائها وهذه المقومات :

- ١ - مساحة الأرض الطول \times العرض بما تتناسب وأبعاد البناء المقام عليها .
- ٢ - طبيعة تكوين الأرض إن كانت هشة أم صخرية أم بين بين .
- ٣ - مرتفعها عن المستويات المحيطة بها .
- ٤ - مركزها في المدينة وهل هي قرية من الأسواق أو بعيدة .
- ٥ - طبيعتها الجغرافية وهل البناء فيها يساعد على المشاهد الطبيعية والمناخ الملائم .

كل تلك من الأمور التي يراعها المعمار وغيرها مما يساعده على البناء . وكل جزء من المتر مهم وهنا تجدر الإشارة ظالماً أن المعمار بهم بأرضه فكذلك الفنان بهم بمساحة لوجهه لأن التعامل على كليهما سواء بسواء ونحن نعرف أن أي مساحة في العمل الفني هي عماد ذلك العمل أولاً وأخيراً ونشأ الهيئة وبناءها عليها وكل ما يتعلق بذلك البناء أو الهيئة وقف عليها .

فالأرض واللوحة توأمان فاما نفس المهدف ونفس المفزى لذا يجب التعامل معهما بعناية حين تحديدهما وتحضيرهما . ودراسة العوامل المساعدة على إنجاح الهيئات التي ستقوم عليهما . ويمكن اعتبارهما الفراغ الأساسي في إنشاء البناء الفني .

فالأرض فراغ ولنا ملء الحرية في ملئه . ولكن كيف يكون ذلك الملء . إنه يتوقف على ما سوف يقوم به المعمار من بناء مدروس لأغراض وظيفية وجمالية وحياتية .

وسوف نبين هنا علاقة طبيعة الأرض وتكوينها مع المواد البنائية المستعملة حيث الأرض الصخرية تبنى بمواد صلبة غالباً مأخوذة من نفس المصدر الأرضي أو مواد مصنعة صلبة حتى تقاوم عاتبات المناخ والرياح .

كما الأسلوب المبني عليها معمارياً له علاقة تناسب وانسجام مظهري مع طبيعة الأرض المبني عليها حيث تستوعب معاني جمالية متوافقة .

وكذلك في أراضي السهول والوهاد لها أسلوب في البناء يختلف عن الجبال وكذلك تجمعاتها يتفق مع ذوق القوم الذين يعيشون بداخلها وحسب متطابعهم الحيانية .
وتراعى المقاييس الحسابية والرياضية في تكون الهيئة وأبعادها المرتفعة ومرافقتها ومداخلها وكذلك الحسابات المالية والأقتصادية .
شاهد شكلاً واضحاً في (الشكل ٧١) حيث نموذج (ن ١) كأرض وحريطة و (ن ٢) كنموذج للبناء المقترح كهينة مونة ذات علاقات خارجية الرؤبة .

٢ - مساحة اللوحة والفراغ

تتركب اللوحة من طول وعرض وفي حالة تكوينها بهذه الأبعاد يجب ويفضل أن يكون للعلاقات النسبية بين الطول والعرض كأبعاد النسبة الذهبية $\frac{1}{1,618}$ ومضاعفاتها واشتقاقاتها كإ أن المواد المركبة منها مساحة اللوحة لها دخل كبير في العملية البنائية عليها .

ويمكن اعتبار اللوحة هيئة محضرة كمساحة الأرض تماماً للتعامل معها وهذا التعامل للوحة نبني عليه العملية الفنية المرئية بوعهم منظوري إذا كانت العملية تمت إلى الطبيعة المباشرة . كما نشاهد العملية نفسها في الشكل (٧١) حيث الأرض رسمت كلوحة خريطة (مسطوية) ومجسمة منظورياً . وهذه العملية هي إحدى عمليات التي تنشأ على لوحة مشابهة تماماً أو ما يضاهاها من الأعمال الفنية الأخرى .

آ - لوحات الرسم

إن المتعارف عليه من الهيئات لتكوين لوحات رسم هي .

- ١ - اللوحة المستطيلة المنسوبة إلى النسبة الذهبية طويلاً وعرضاً .
- ٢ - اللوحة المستطيلة حسب حاجة الفنان إلى تكوين هيئة الأنشاء .
- ٣ - اللوحة الدائرية (قليلة الأستعمال) .
- ٤ - اللوحة المثلثية (قليلة الأستعمال) ذات خمسة أضلع .
- ٥ - اللوحة السداسية (قليلة الأستعمال) إلى آخره .
- ٦ - اللوحة البيضوية (قليلة الأستعمال) .

وسابقاً قبل أن يكشف الزيت الحالي كان الرسم بالفرسكو والتجيرا والنموزاييك وهذه الوسائل تراجع في كتب تكنولوجيا الفن .

واللوحة في مقوماتها يجب أن تحتوي على الصفات التالية :

- ١ - أن تكون زواياها قائمة وأبعادها صحيحة بمقاييس معلومة تخدم الغرض .
- ٢ - أن يرقم عليها قماش مصنوع لهذا الغرض ومن النوع الكتان الجيد ومحضر تحضيراً جيداً .

- ٣ - ويمكن الاستعاضة عن القماش بالشرائح الخشبية الرقيقة (العاكس) على أن يحصر تحضيراً جيداً .
 ٤ - وتند قطعة القماش على إطار خشبي قابس للحل والشد لغرض فك اللوحة عند المقتضى ونقلها من محل إلى آخر ثم شدّها على الأطار الخشبي مرة أخرى .

إن قماش الكتان كوسط للرسم عليه بالزيت أمر معروف هو أحسن أنواع الأقمشة القابلة للغطاء في هذا الموضوع وأغلب العمل الزيتي من بعد القرن السادس عشر يستند إلى تحضير قماش الكتان رغم أنه قد استعمل قديماً من قبل الصينيين والفراعنة وكان ذلك بواسطة لصقه على سطوح من الخشب أو الجدران النظيفة الجافة والرسم عليه .

ب - القماش . أنواعه وتحضيره

لا يمكن الرسم على القماش إلا بتحضيره بمواد لزجة غير شفافة لمنع نسرّب الألوان الزيتية والدهونات إلى داخل نسيجه . ويحضر نوع خاص منه حيث سيكون ذو سمك معين وخشونة في سطحه معينة تنفي بالغرض والمهدف الذي نرسم من أجله وكلما حسن النسيج أثر على عمق الرسم والتكوين وكلما كان الكتان رديناً أثر على نتائج العملية .

ويمكن تحضير القماش بطليه بمواد عازلة غير فائبة للتمزق أو الأنفطار وهذه المواد هي الغراء الحيواني وأفضله غراء لأرانب ويطلي اللوحة بطبقة رقيقة عازلة . ثم أخذ مادة أو كسيد الزنك الأبيض وحفظه مع نسبة مناسبة من دهن الكتان والغراء بالنسب التالية حيث يعلى جميعاً على النار وشم تبرد ويطلى بها طبقة واحدة وفي أغلب الحالات بطبقة أخرى فقط حيث تنشف بمدة لا تقل عن ٣٦ ساعة . وربما أكثر . ثم ننعم بكاغد الصقل نعيمياً خفيفاً حتى لا يؤثر السطح على تآكل الفرش الزيتية أو يعطي خشونة غير مرغوب فيها .

الزنك ٥٠ %

دهن الكتان المصفى بقليل من التريتائير ٣٠ %

شمع أو كلسرير ٥ %

غراء ١٥ %

تخلط جميعاً بحرارة فوق المتوسط ثم يرد المخلوط ويطلى به قماش اللوحة .

وهناك طريقة أخرى غير عميقة وقليلة الاستعمال نذكرها للاطلاع وهي استعمال مادة الكازايرن المستخرجة من اللبن الرائب أو الجبن الطريء وهو هنا يقوم مقام الغراء ويطلى به سطح القماش بطبقة ثم يضاف إليه شيء من دهن الكتان النقي ويغطي بهذا السائل سطح القماش عدة مرات إلى أن ينشف ويمكن الرسم عليه أو يضاف إليه مسحوق الزنك للطلاء به وإعطاء سطح اللوحة لوناً أبيضاً ناصعاً كمرّاع عصر المحولة الفنية . وعلى الغالب الجهة الخلفية يترك القماش دون تحضير .

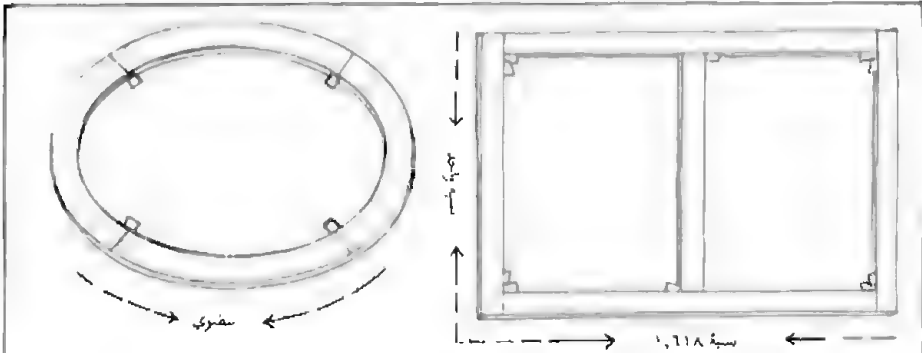
ج - كيفية شد القماش

يشد القماش على إطار من خشب أو يلصق القماش على سطح أملس يكون من الخشب (العاكس) أو المبرونائيت "المقوى المضغوط" وعلى الغالب تستعمل الأطر الخشبية للشد عليها الأقمشة لهذا الغرض . وسوف نتكلم عن المزايا العملية لشد اللوحة .

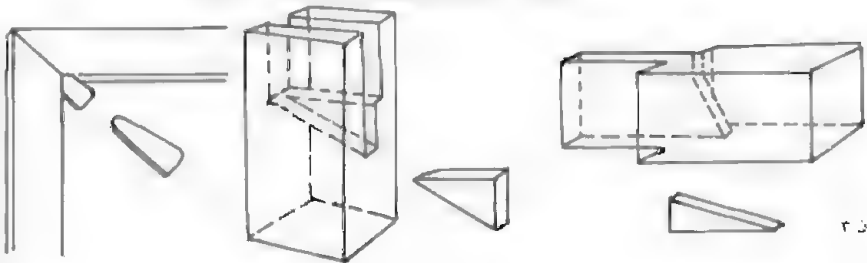
- ١ - الخشب المستعمل لهذا الغرض يجب أن يكون من نوع سمح جيد وناعم مصقول وحاف حتى لا يتنوى . وخاصة بلادنا حارة إذ تبلغ صيفاً درجة الحرارة بين ٤٨ - ٥٠ درجة سنتغراد .
 - ٢ - يجب أن يكون الخشب بحكم الصنع وروايه ومفاصله جيدة التكوين فإن كانت اللوحة مستطيلة أُنزِجت الزوايا ٩٠ درجة بحكمة وكذلك مفاصلها كما سشرحها في الشكل (٧٢) وصنع لهذه الروايا مغايب نشد بها الرخاخو خلال الصيف أو الشتاء أو عند المقتضى .
 - ٣ - نشد اللوحة على هذه الأطر بالطرق المألوفة لدى المسامير إلى نصف طولها حتى يمكن تغييرها عند المقتضى .
 - ٤ - إنصال زوايا إطار اللوحة يكون بواسطة ألصنة خشبية معشقة بحيث تثبت المغايب بداخلها وبذلك يمكن التحكم بالشد حسب الرعية والحاجة وبسهولة متبسرة عند اختلاف درجات الحرارة المتباينة صيفاً وشتاءً وأما الأطارات الكبيرة فيفضل أن تنوسطها عارصات لغرض المحافظة على هيئة الأطار وجعله متيناً للشد والشكل .
 - ٥ - تعمل حافات لأطار الخشبي مائلة إلى الداخل وإخافة إخراجية ناعمة لئلا تقطع قماش النوحه مرور الزمن (شكل ٧٢) .
 - ٦ - شد القماش يفضل شده بخفة ودقة وإعية ويمكن لنا فلك القماش أثناء التحضير إذا وجدناه قد ارتجى ويجب أن يكون ذلك قبل الحفاف وإعادة شده مرة أخرى وبذلك نكون قد ساوينا السطح كما يجب . أم اللوحات الكبيرة إذا أردنا نقلها من محل إلى آخر فيفضل فكها ولحمها على هيئة أسطوانة مناسبة القطر بحيث يكون السطح المثل أو المرسوم إلى الخارج وليس إلى الداخل لئلا يتكسر السطح المخضر أو اللوحة المرسومة وحسب الرعية في أرجاع اللوحة على الأطار شدها بنفس الدقة والنباهة والطريقة التي شرحناها سابقاً .
- المسامير المستعملة لشد اللوحة هي من النوع القصير المستعمل في تنجيد الأثاث ويوجد منه نوعان . نوع حديدي يتأكسد وهذا لا يفضل ونوع مصنوع من مادة الألومنيوم غير قابل للتأكسد فيفضل استعماله وإذا لم نجد من النوع الثاني في الأسواق يمكن طلي المسامير الحديدية بطلاء أبيض وبعد النشاف تستخدم لهذا الغرض . وهناك كباش حديدية تستعمل لشد القماش حين دق المسامير على الأطار وهذه الكباش لا يمكن أن تمزق القماش خاصة إذا عرفنا كيفية استعمالها أثناء عملية الشد .
- هنا لا يسعنا إلا أن ننبه عن أنواع القماش .
- لا يستحسن أن تستعمل الأقستة المخمضة النسيج بحيث تكون ذات قابلية عالية للأمتصاص حيث أن هذا النوع من القماش لا يجعل اللوحة أن تعيش مدة طويلة حيث تساعد على التفتك اللوني والتكسر ثم التلف ويصل القماش ذو الأمتصاص المتوسط أو القليل له سطح متوسط الحسونة أو أكثر حسب الرغبة في نوعية التحضير . حيث انتماسه في النسيج يساعد على دوام اللوحة لسنين طويلة وعدم تغير ألوانها أو تفتكها .
- ردائنا نفضل القماش القليل الأمتصاص لضمان أفضل النتائج في التحضير والأدماة عبر الزمن .
- ها أعطيت نموذجاً واحداً لتحضير اللوحة الزيتية وذلك لبيان أهمية هذا التحضير للوحة . وذلك لأنها للفراع والقاعدة التي ترسم عليها النوحه .

٢٠

١٠



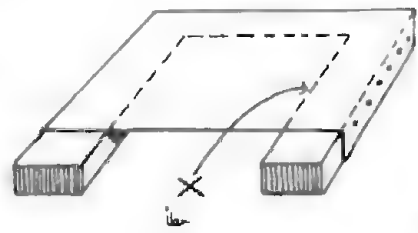
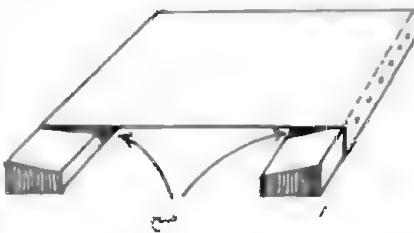
طريقة شد الإطار مع عازضة وسطية واستعمال مفاتيح أو مفتاحين خلال زوايا ذات زوايا متحركة



زوايا لأطار ذو تشبيقة زائفة وإسدة وكيفية عملها مع الألبسة المثلة المتحركة لها خلال شد القماش وزينها

٥٠

٤٠



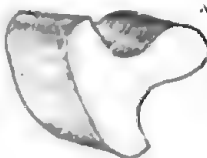
٥٠ - الشد الصحيح للقماش خلال أضلاع الأطار

٤٠ - شد القماش بطريقة غطاء لاساري المضطرب

٨٠

٧٠

٦٠



آلة ضاعطة من الخشب المضاع

كلشة حديدية لشد القماش على الأطار

سكينة خشبية مضطرب

ولا يسعنا إلا أن نقول : اللوحة هي الساحة التي يجول فيها الفنان لتتاج العملية الفنية كالفارس الذي يتحرك في ساحة مذنب الخيل وبسرعة لكسب جولات مسابقاته المطلوبة .

فال فراغ الجيد والسطح الجيد يؤدي إلى نتائج جيدة على الغالب وخاصة إذا كانت الخبرة التي يقدمها الفنان من النوع الجيد .

إن كل ما تقدم شرحه غايته تحضير الفراغ المناسب لعملية الخلق الفني عليها وسبق أن شرحنا في باب الفراغ أهمية هذه السطوح حيث يبنى عليها الأبعاد الثلاثة للكتل والحجوم والهواء واندخ الملائم للبناء الفني من هدوء صوتي أو موسيقي لوني أو عنف درامي أو جمالي أو ديني إلى ما هنالك من مذهب في الرؤية الفنية يظهر علاماتها خلال إملاء الفراغ مربوط عميقته بهذه المذاهب وغيرها من المذاهب الحديثة .

٣ - الفراغ ولما يتركب حتى يصل إلى الهيئة

لا يمكن لفراغ أن يتحدد دون أبعاد والفراغ هنا على نوعين فإن كان مساحة فله طول وعرض وإن كان دائرة فله مربع نصف القطر في النسبة الثلاثة لأبعاد المساحة .

والتعامل مع المساحات كفراغ غير التعامل مع المجسمات كفراغ فكل فراغ مجسم على هيئة كتلة يُقاس حجمه بصرب الطول في العرض في الارتفاع أما إذا كان الفراغ كروياً فيحسب حجمه بأخذ مكعب نصف القطر تضرب في ٣ : ٤ كنسبة ثابتة .

أما مساحة سطوح هذه الحجوم فتؤخذ كالآتي :

المكعب ومتوازي المستطيلات :

١ - المكعب مساحة سطوح واحد \times العدد ٦

٢ - مساحة متوازي المستطيلات يؤخذ مساحة كل سطحين متقابلين مضروبة في العدد (٢) وتجمع النتائج الثلاثة فيصبح عندنا ناتج مساحة السطوح الستة وهكذا .

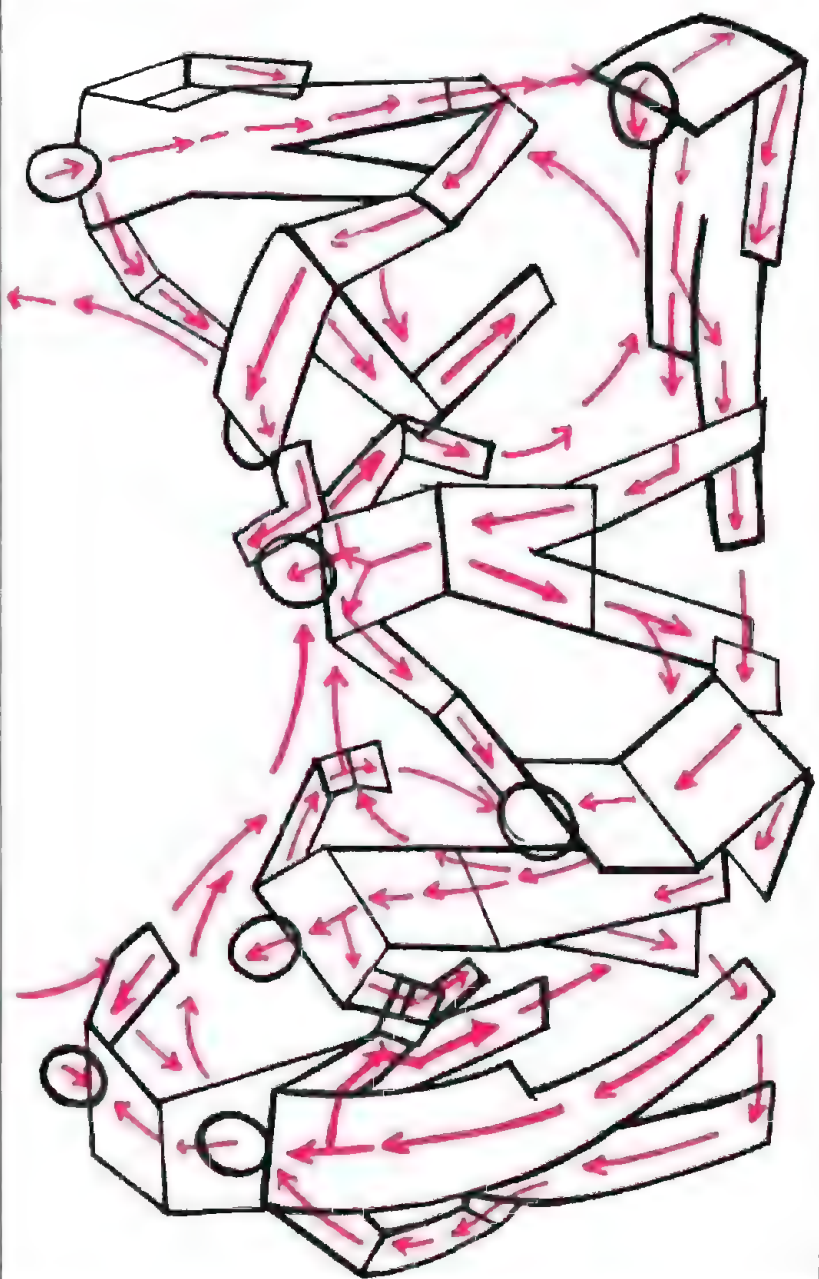
٣ - الكرة يؤخذ مربع نصف القطر في أربعة أضعاف النسبة الثابتة ، فينتج عندنا مساحة سطوح الكرة .

إن الأسس التي تنطبق على معاملة السطوح الهندسية المرنة هي تقريباً نفس الأسس التي تنطبق على الأحجام الهندسية المرنة والصلبة من حيث تشكيلها ضمن مساحة الفراغ الذي نشغل عليه إن كان ذلك الفراغ مساحة أرض محاطة بأطار هندسي أو مساحة لوحة محاطة بنفس نوعية ذلك الأطار .

وستبين هنا التكوين المختلف الساكن والمتحرك للهيئة ضمن الفراغ . إن كان لوحة أو ورقة أو مساحة أرض أو مخططها .

التعامل هنا مع مساحة اللوحة ذات الحدود المعلومة أو مساحة الأرض بنفس وضع تلك الحدود .

نحن ننظر للطبيعة كفسانين للتعامل معها وربما نقلها إلى سطوح لوحاتنا بالشكل الذي نرتضيه هذا من جهة . أو لدينا أفكار حرة أو مقيدة بمجاذب معينة نروم نقلها في أعمالنا كمواضيع أساسية تهدف تكوين الهيئات المنشأة على هذه السطوح كفراغ تتحرك فيه لجمال تشكيل معبر فيه عن رؤيانا للأفكار المحدودة أو اللامحدودة أو المربوطة بالطبيعة التي نتعامل معها إن كان إنساناً أو موطراً أو لوحة تجريدية أو تعبيرية أو تاريخية أو



رسم شخصية معينة لأغراض التذكير والبقاء أو استحضال الرؤية الآلية من خلال رسم هذه الشخصية في العمل الفني لأغراض إبداعية عامة كانت أو دائية .

ونحن نعرف أن التعامل مع هذه الفراغات يستلزم معرفة في كيفية وضع وحركة هذه الوحدات داخل هذه المساحات .

ولنأخذ مثلاً

لا بد لنا لأن نثير إحساسنا بتأثير شكل ما داخل لوحة محددة بإطار ، لأنه أن نصنع ذلك الشكل ضمن هذه المساحة بوضع يحرك مشاعرنا نحو . وكلما كان الوضع للشكل مختلفاً عن سابقه كان له تأثير جديد يتفق مع هذا النوع من التعبير نسبة لحركة وضعه ضمن الفراغ .

وسوف نشير إلى حركة وحدة هندسية داخل فراغ ما .

إذا وضعنا وحدتان هندسيتان ضمن فراغ مؤثر بصرياً . (مستطيل ومثلث) كما هو في الشكل (٧٤) داخل مساحة محددة ذات حدود مربعة كما في النموذج (١) سيكون وضعها بشكل معين ما ولكن إذا تغير وضع هذين المستطعين من (ن ١) إلى (ن ٢) سوف يكون حسماً شعوراً مغديراً عن النموذج الأول حيث التشكلان كما نحالة الاستقرار فأصبحتا خالة الحركة . والنسب في ذلك إلى تغيير الوضع المادي البصري لتغيير الحركة المرئية . وستنتج هنا قائلان : لا يمكن لوضع أي شكل أن يكون مطلباً بل متأثراً بما يحيط به من حدود وفراغ وهذه العملية بالذات تؤثر مادياً على صياغة معيّن . وهو أمر نسبي نفضيه نحن حسب الحاجة الفنية المنحة حيث يرتبط بالمساحة التي يقع عليها العنصر النصري .

وبن كانت الأحجام أو المساحات هذه واقعة في صحراء فسوف لن يكون لها رابطاً يؤثر فيها وربما سوف لا تأخذ بحركتها المقلوبة أو الراكدة مثلاً . أو مثلاً إلى اليمين أو إلى اليسار . لأنها تستنتج ما يلي :

ما يحدد الوضع النصري هو حدود المساحة المقرر إقامة الأشكال داخلها أي تحديد الفراغ يحدد مركز العناصر التي في داخله وهكذا .

وقد أجريت تجارب نفسية سيكولوجية على الأطفال ونوع من قروود الشبانزي اعتادت على رؤية أهرامات أو مثلثات بأوضاع ثابتة قائمة وحينما أديرت هذه المثلثات إلى درجة ٦٠° كان كل من الأطفال أو القروود أن أمالوا برؤوسهم نحو ميلان هذه الأهرامات أو المثلثات بمقدار يناسب لها رؤيتها وكأنها قائمة كالوضع الصحيح الذي اعتادت عليه سابقاً .

وسوف نأخذ مثلاً في النموذج (٦٥،٤،٣) من الشكل (٧٤) نحن هنا نحرك الأوضاع كما يلي :

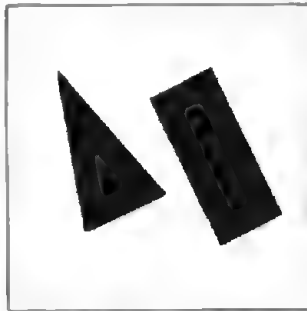
(ن ٣) يمثل مربعة غامقاً داخل مستطيل نحالة الركود فإذا حركنا الإطار لتدريج للوحة وأبقينا المربع على وضعه الأول فكان الأمر يختلف تماماً إذ يشعرنا الوضع الجديد بحركة فلق للوحة الموضوع على سطحها ذلك المربع كما في (ن ٢) .

أما في (ن ٣) فنحرك المربع من الاستقرار إلى التفتق وجعلناه وفقاً على إحدى رواياه نحالة فلق فيكون الشكل للمربع فلقاً دون المستطيل (إطار اللوحة) .

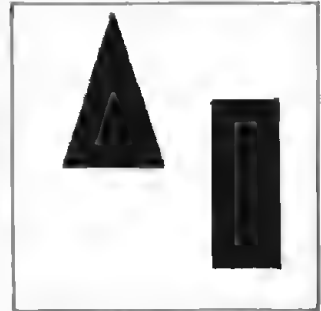
شكل (٧٤) : العلاقة بين حدود الفراغ وتكوين الهيئة وحركتها : نلاحظ أن وضع الأضلاع المحددة للفراغ



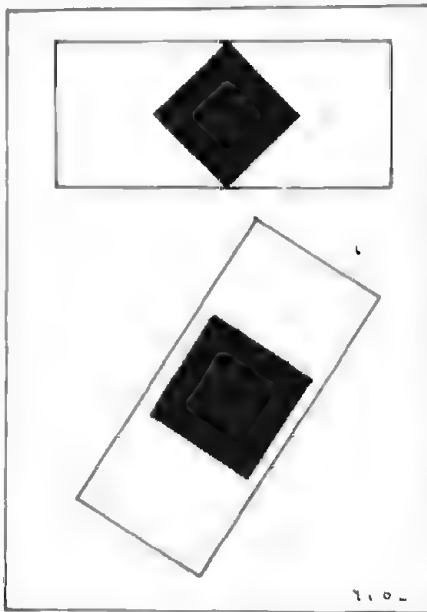
حركة نصف لفة ونصف مسطرة



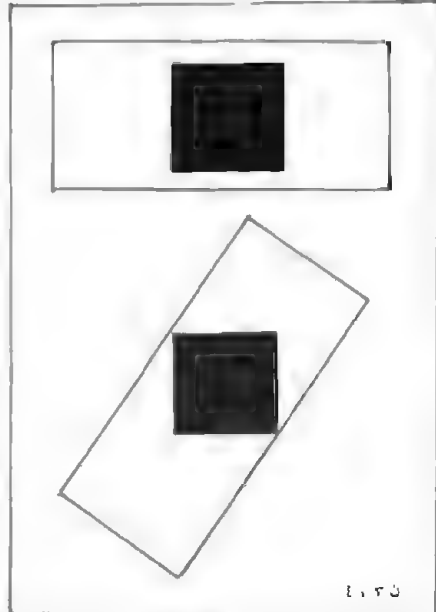
حركة واضحة ولفافة بالنسبة إلى إحداهما



حركة زائجة ومسطرة بالنسبة لأحدهما



٦٠٥ -



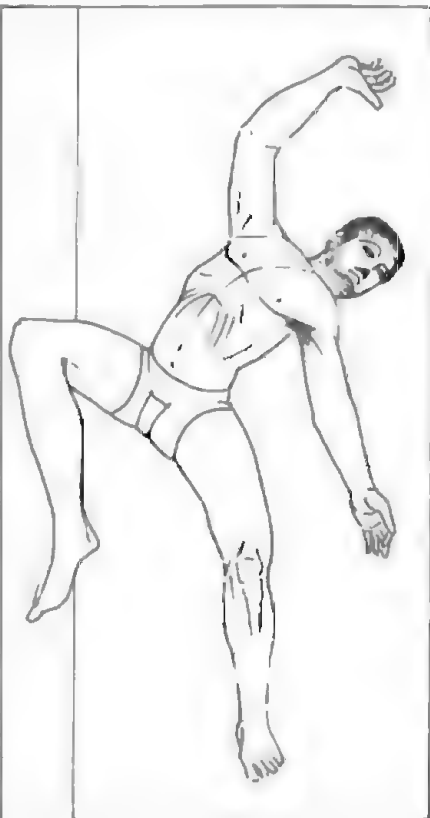
٤٠٣ ن

١ - ٢٠٤ أ - عنصرين مختلفين داخل المربع في ١ وتحركان كهيئة تختلف مركزها داخل الفراغ أما في ٢ ب فهو يمثل عنصرين مختلفين من ١ وذلك في الشكل نوع الحركة التي بين بين

٢ - ٢٠٤ ب - يمثل مستطيل وداخله مربع تتوازي أضلاعهما فبال على أن العنصر داخل الفراغ مستقر أما ٤ فيمثل نفس المربع بنفس الوضع ولكن حدوده تحولت فظهر وضع الفراغ والعنصر الذي داخل غير مستقر

٣ - ٢٠٤ ج - المربع عن هيئة معين داخل المستطيل يدل أنه غير مستقر ٦ المربع والمستطيل متوازيين ولكن الحركة للمستطيل غير مستقلة وهي مائنة مع فراغ بحيث تظهر لفة دايرة الحدود إلى السقوط

۲۰



۲۱



۱



إما في (النموذج ٤) تحرك اللوحة والمربع المستقر داخلها وأضلاعه موازية لأضلاع اللوحة ولكن كلا الطرفين متحركاً ليكون عدنا الشعور بالحركة الفلقة للوحة وما في داخلها عامة بحيث يعتقد شعورياً بأن اللوحة مع عناصرها سوف تسقط إلى جهة ما . ونشعر أن مساحة المربع الغامق سوف يكون على هيئة معين جديد . وهكذا حينما نرسم أي حركة نجسم متحرك داخل اللوحة مثل ميلان رجل راكب دراجة هوائية . فحركته تختلف من حيث عمادة الدراجة الهوائية على الأرض أو ميلانها مما يشعرون بالحركة الفلقة الغاية للسقوط وهكذا في حالة الرقص والتمثيل على المسرح مكل من هذه العوامل تلعب دوراً مميزاً في الحركة ومنها في أعمال التصميم والأنشاء التصويري للبهات وتصميم الإعلانات وحركة جسم الإنسان كما في الشكل (٧٣) حيث نشرح حركة جسم الإنسان ونكويه ضمن الفراغ المنشأ فيه على هيئة سطوح ومحطات تتحرك بأسلوب الحركة والرؤية المادية مما يجعلنا أن نعيش ونتتبع هذه الحركة للأحسام المحيطة حركة آلية هندسية وتتفاوتت مختلفة معبرة كما هي مؤشرة باللون الأحمر فإذا تتبعناها وحدنا ذلك الفاعل المؤثر بالأسهم والذي لا يظهر في الشكل (٦٠) لأنه مربوط جوهرياً بحركة أجسام الرياضيين ولكن بشكل خفي .

ورى في الشكل (٧٥) رسم رياضي متحرك .

إن هذه الحركة لم تتغير فيزيائياً بل الذي تغير الحصر الأطاري للمساحة أو الفراغ أو اللوحة المغيطة بذلك الرسم وحركته .

٤ - المساحة ومادة تركيب الهيئة والهيئة

أ - كيفية تركيب الهيئة داخل الفراغ

مفهوم تركيب الهيئة يتوقف كما قلنا على :

- ١ - الحجم والمساحات ذات البعدين .
- ٢ - الحجم والمساحات ذات الثلاثة أبعاد .
- ٣ - نوعية وأبعاد الفراغ المقام في داخله تكوين الهيئة .

وكثير من العمل الفني في انعام يستند إلى هذه الظواهر الرئيسية وكما يلي :

١ - الحجم والمساحات ذات البعدين يدخل في ضمنها جميع الأعمال الشرحية الحديثة إن كانت ذات بقع هندسية (مساحات) أو بقع حرة لونية . وكذلك يدخل في صلبها الأشكال والحجوم التي لا تحتوي على المنظور أو البعد الثالث . ولكن جميع تشكيلاتها تخضع إلى عناصر اللون وإيقاعها المختلفة وتكوين الخطوط (طول وعرض) وهكذا .

٢ - الحجم والمساحات ذات الثلاثة أبعاد تلعب دوراً مجسماً داخل الفراغ وذلك بتكوين أحجام منظورية مرتبطة الرؤية بالمعنى والمضمون المقصود مضاف إليها الضوء وقيمه وألوانه وجميع العناصر المعنوية لتكوين الهيئة الناجحة وأغلب هذه الأعمال ترجع إلى مضامين المدارس المربوطة بالظبيعة الكلاسيكية والرومانسية والباروك والأنطباعية والتعبيرية والواقعية الحديثة .

٣ - أما الفراغ فربما الفراغ طبعي للبناء عليه إلى أعلى كالأرض الفارغة ذات الطول والعرض والارتفاع الفراغ (السماء) هي التي تساعدنا على تكوين العمارة أو النصب التذكارية السحية وتقويم الجدران

كمساحات فارغة للوحات احدارية وكذلك تقويم أعمال الفخاريات ضمن نوعية الفراغ الذي تحتله .
وربما كانت المواد التي يتكون منها الفراغ له التأثير القوي في قوة تكوين الهيئة عليه .

فالأرض الصخرية يصعب التعامل معها للبناء وكذلك الأرض الرملية أو الهشة . والورق ليس
بالوسط الجيد لرسم الألوان عليه ما لم يكن خاص بتلك الألوان والأحبار الخاصة به والقماش المحضّر
لذلك يجب أن يكون جيد التحضير وهكذا . فتحضير الفراغ كوسط لتكوين الهيئة أمر بالغ الأهمية .

ب - تكوين العمل الفني في الفراغ

إن تعاملنا في تكوين الهيئة ضمن الفراغ يتوقف على ما يلي :

- ١ - الخط .
- ٨ - المنظور .
- ٢ - السيادة .
- ٩ - السب .
- ٣ - الضوء (النور والظل) .
- ١٠ - الموضوعية .
- ٤ - التوازن .
- ١١ - الغرض العاطفي .
- ٥ - الأيقاع .
- ١٢ - الغرض الاجتماعي أو السياسي .
- ٦ - الحركة .
- ١٣ - الوحدة .
- ٧ - التركيز الموضوعي .
- ١٤ - الصنعة (التكنيك) .

إن هذه العوامل وغيرها سبق وأن أخذنا بها جميعاً في الأبواب السابقة من هذا الكتاب هي العناصر الأساسية
لتكوين الهيئة الناضجة التي يمكن لنا أن نعتبرها لغة تقرأ . وهذه اللغة يجب أن تكون سليمة النطق والقواعد
بحيث تنطبق على المعنى المشكلة من أجله ولأفضل ذلك العمل . وفوق كل هذا وذاك يضاف إلى جميع هذه
العوامل (الوحدة الجمالية الخاصة لكل هذه العناصر) والمفهوم الجمالي هنا نسبي الأيقاع وله مزايا فلسفية ليس
بالهي أمرها وكل ما ذكر يخضع للأسلوب الفني والأيداء المعبر عما نرغب في تشكيله .

وسوف نبحث عن العنصر الشامل الذي يلعب الدور الرئيسي في تكوين الهيئة ضمن الفراغ .
وهو (الوحدة Visual Unity) .

ج - الوحدة في تنظيم الفراغ مع الهيئة

من الواضحات الطبيعية المسلم بها في جميع مظاهر الحياة والجماد والطبيعة هي الوحدة والوحدة قانون طبيعي
ديناميكي يحرك لقوى الحياة بشكل ظاهر فحجم الإنسان متكون من وحدة الأعضاء وهذه الأعضاء تتفق
بوحدّة العمل والأرض ككوكب فيها من أصناف الحياة والنبات والمياه والجبال ولكنها تعمل بوحدّة ووفق
قوانين لغرض عالٍ والإنسان بتحريك في مجتمعه من أجل وحدة معينة فالأمة هي وحدة والقومية هي وحدة
وهكذا .

لنأخذ حياتنا اليومية في مساكننا ونقول تشكيمياً ما يتركب هذا المسكن حتى ييسر الحياة الاعتيادية لنا .
فالمسكن يتكون من وحدات ومساكن ومرافق وغرف ولكل مرفق منه وظيفة وواجب ولكل غرفة أدت
تخدم غرضاً ما . وهكذا من غرفة الطعام إلى الصالون أو المكتبة ... إن كلها تجمعت وتشابهت تقريباً عند الناس
بين درجات المستوى المعاشي العالي والمنخفض ولكن المبدأ الأساسي وأغراضه في السكن متشابهة وواحد وذلك

خدمة الإنسان يومياً من أجل العيش . فاختلاف بين المطبخ ومكتبة ائدار معبد ولكن يوجد بين هذه المرافق وحده معينة تجمعهم وهي خدمة الحياة الإنسان داخل هذا ائدار وربما خارجه وهكذا .

ونفس المبدأ ينطبق في التشكيل وهو نكوب وحدة العناصر تشكيباً لخدمة الفكرة المرئية الموضوع لها .
وعليه نجد أن العلم له وحدات متقاربة في أسلوب البحث والأستنباط والفن له وحدات متقاربة في أسلوب البحث والأستنباط .

فالعلم مسالكه متشعبة مثل الصناعة الحديثة والكيمياء والفيزياء وعلم النبات والحيوانات والطب والهندسة صرعها . . إنع كل منها له بحث مستقل ربما له عالمه ووحدته التي تبتعد إلى حد كبير عن الفن في الكم والتنوع .

وكذلك الفنون لها وحدتها واختلافاتها التي لا نهاية لها ولكن تجمع في معنى واحد وهو خدمة شعور وأحاساس الإنسان طالما كان هذا الإنسان في ستم الحضارة .

فالنن ينن ولا يهدم ، بينا العلم ينن ويهدم في آن واحد ولفن وحدته في النهاية . فالومسقى والمنسرح والأدب والشعر والسينا والرسم والنحت والفتخار والعمارة والرقص والغناء . وحدات بينة في عالم واحد وهو شعور الإنسان . رغم ما حصل في أساليب هذا العالم في أوائل القرن العشرين وحتى هذا اليوم من تطورات مذهلة .

تستخلص من كلامنا هذا أن موضوع الوحدة دقيق وله تفاصيله ونصائمه العنية وخاصة في عالم لتشكيل وسننير أهم عناصره المادية فيما يلي :

إن كلمة وحدة يعني جمع أشكال متباينة في فروع مؤطر بحيث تعطي معنى تشكيلي مقصود وهي العملية التي تثير الرأي حسياً .

وقد بينا المقصود الفلسفي للوحدة وهنا سنبين القصد التشكيلي لها .

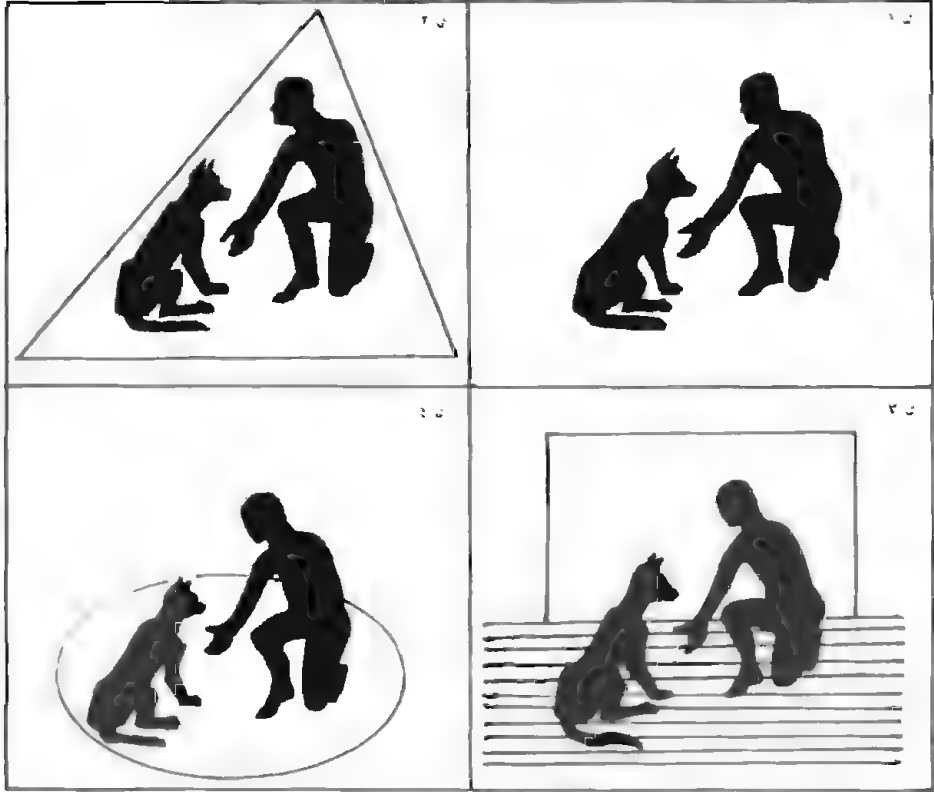
فلو بدأنا بوضع مربعات ملونة في مساحة معينة لوجدنا أن ألوان هذه المربعات الصغيرة تحت على التنافر فيما بينها إن كان من ناحية اللون المختلف أو من ناحية المساحة المتباينة فيما بينها . والتوازن فيما بين هذه المربعات يخلق شكلاً طبعياً جيواً . ولكن إذا أبعدنا هذه المربعات عن بعضها حصل التنافر وإذا قربناها حصل التألف والشد على بعضها إن هذا التألف يسمى بالوحدة بين العناصر التشكيبية للأشياء المنظورة .

وسأخذ في الشكل (٧٦) صورة رجل وكلب ونضعهما في لوحة ذات أبعاد معينة ولا شك أن الترابط بين الرجل والكلب هو أمر لا وحدة فيه ما لم يكن له معنى تشكيلي من حيث وضعية الرؤيا بالنظر حتى تنقل إليها معنى معين .

ولو وضعنا الرجل مع الكلب في الشكل (٧٦) (ن ٢) لوجدنا أن الحركة المتألفة بين العنصرين هما ترابط على هيئة مثلث مثلاً . وهذا التكوين يمثل وحدة معينة متألفة بين الكلب والإنسان في هذه الحالة وهذه الوحدة نحس بها لا شعورياً على هيئة تشكيل هندسي خارج عناصر التشكيلي الموضوع .

ومن المؤكد يمكن لنا أن نحول الترابط بين العنصرين بشكل أقوى في (ن ٣ و ن ٤) حيث نعين الخطوط

شكل (٢٦) عصري الوحدة الاساس والكسب فمعجمها خطوط وهمية محسوسة خارج حركتها الساقية



١ - وحى وكلف حركة ذات وضع خاص حدد الفراغ المحيط بها ارجح كبر معلمي ليدل من ابعده الخارج

٢ - حددوا الشكلان لتشكل محسوس وهمي حدود من مختلفات الفراغى وأغنى وحدته شكله

٣ - بالشرح وحسبوت الألفية جميعا الشكلان ووحدتهما حر جديدة تحديد الاحاد

٤ - الدائرة ليعمله بها أعظم وحدته تعريفة ذات معنى مرقى يشغل عما ذكرنا انفا

اتصال بين الرجل والكلب في (٣٠) والدائرة المرسومة بهما في (٤٠) تربط التألف والوحدة بشكل آخر وهذا القصد هو التنويع لأغراض مهمة .

وهكذا يمكن لنا الاستنباط بين المساحات المختلفة والأشخاص من أجل الترابط والوحدة كما نشاهد ذلك في الشكل (٧٧) ومن أعمال بيكاسو (تخطيط حفر ١٩٣٣) يربط العلاقة بين عنصرين أوهما النحات وثانيهما نموذج المشحوب والعلاقة الرابطة ظاهرياً هي الآلة التي تمنح التمثال هذا من الناحية المادية أما من الناحية الشعورية فهي الوحدة بين هذه العلاقات التي تكون حركة هندسية وهمية على هيئة دائرة غير منتظمة تبدأ من رأس النحات وتنتهي بنقطة الثدي مارة بالمنحوتة الضمنية التي أمامه . أما من الناحية الموضوعية فهي الترابط الطبيعي بالعلاقات المنظورة التي تتحرك بأسلوب بيكاسو الخاص وكيفية تعبيره اللغوي هذه الغاية كمقالة محددة الأطراف متأسكة الوحدة والمعنى .

أما الشكل (٧٩) هو شكل يمثل أوب آرت Op Art الفن البصري المسند إلى سطوح متغايرة التكوين متبينة بوحدة ذات صلات وعلاقات جديدة وهي هنا لا علاقة لها بالبعد الثالث المنظوري .

النموذج (١) يمثل سطحين متحركين واحد فوق الآخر وعناصر الخط المكونة هما مختلفة وقد أعطينا هذه العلاقات الموحدة في منطقة الاتصال الوسطية تماس له حساسية رؤية معينة جديدة ذات نوع ثالث من جراء اتحاد هذين العنصرين .

أما (٢٠) يمثل تداخل دوائر من نفس الحجم خطأ ومساحة فنخرج بوحدة متحركة جديدة ثالثة في الوسط تختلف عن عناصر تكوينها و (٣٠) يمثل تغاير في تكوين الخطوط ذات حركة يعضوية أو مستقيمة معطية درجات حركية منحدرة مختلفة نتيجة لتكوين هذه الخطوط مع بعضها وهكذا نخرج بوحدة مادية الفحوى والرؤية جديدة الطابع .

الشكل (٧٨) يمثل رؤية سريالية تجعل أن نرى ملامح خيالية أو جسم يمر بمخاطرتنا في كثير من الأحيان حيب صعوبة الحياة وعلاقاتها . هذه العلاقات ظاهرة في جذبها وتنافرها في خصصه هذه النوحة السريالية التي تمثل وحدة ذات صفة معينة برؤية خاصة . وما يكمل هذه الرؤية الخاصة في هيئتها هو اللون ، اللون هو أحد عناصر التكوين التعبيري والعاطفي لحمل الهيئة السريالية المكونة في عالم الفراغ مع البعد الثالث منظورياً في اللون والخط .*

— مما سبق شرحه أن الأعمال المركبة overlapping هي إحدى الأسس في تركيب الفنية .

— وكذلك التلامس touch بين سطح وسطح وحجم وحجم يقرب من نراض الفنية ويمتثلها .

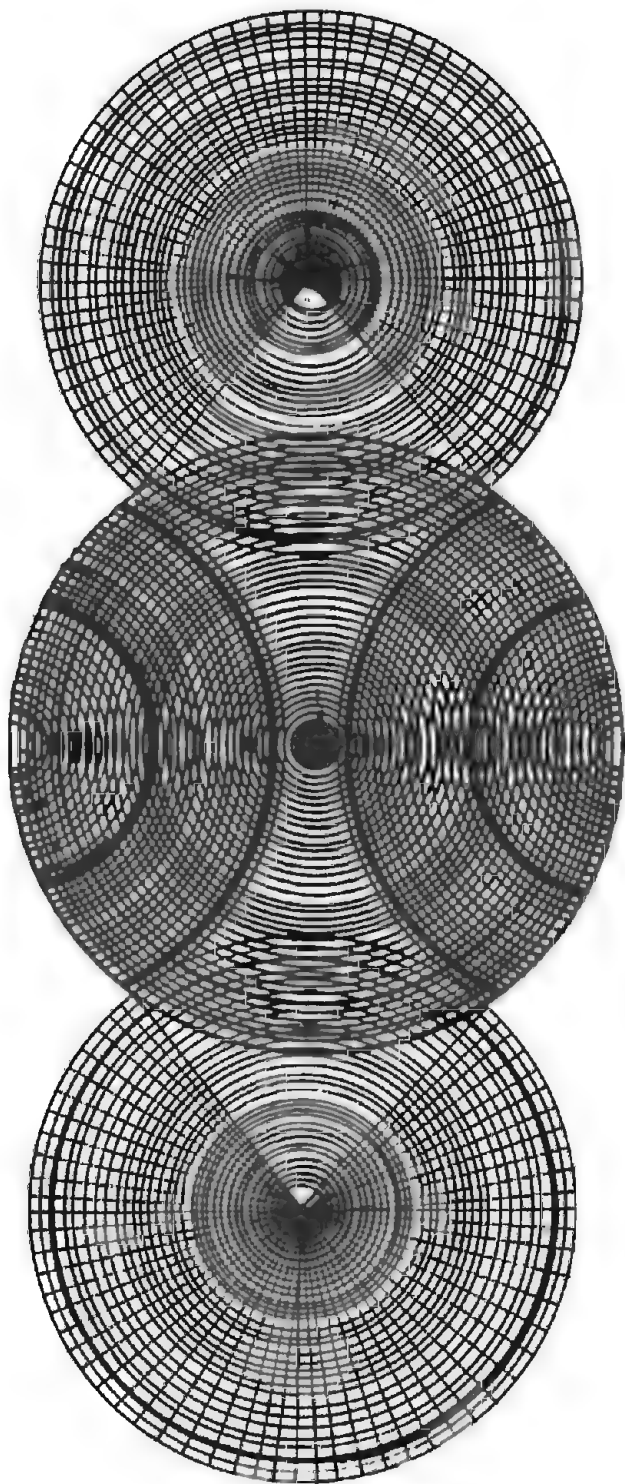
— وتداخل الأشكال في بعضها كما في الحية الشكل (٧٩) الحية والنساء فإنها هنا نسمي هذه العملية بالتركيب المتداخل interpenetration .

— ثم هناك عملية التشعيق التماسحي من كلمة "نسيج" أي التداخل الخيطي أو التداخل البنائي في مصموم الأشكال المادية ، كما نرى ذلك في الشكل (٧٨) نموذج (٣،٢،١) كل بتكوينه وتناسجه الجديد وتسمى هذه العملية interlacing .

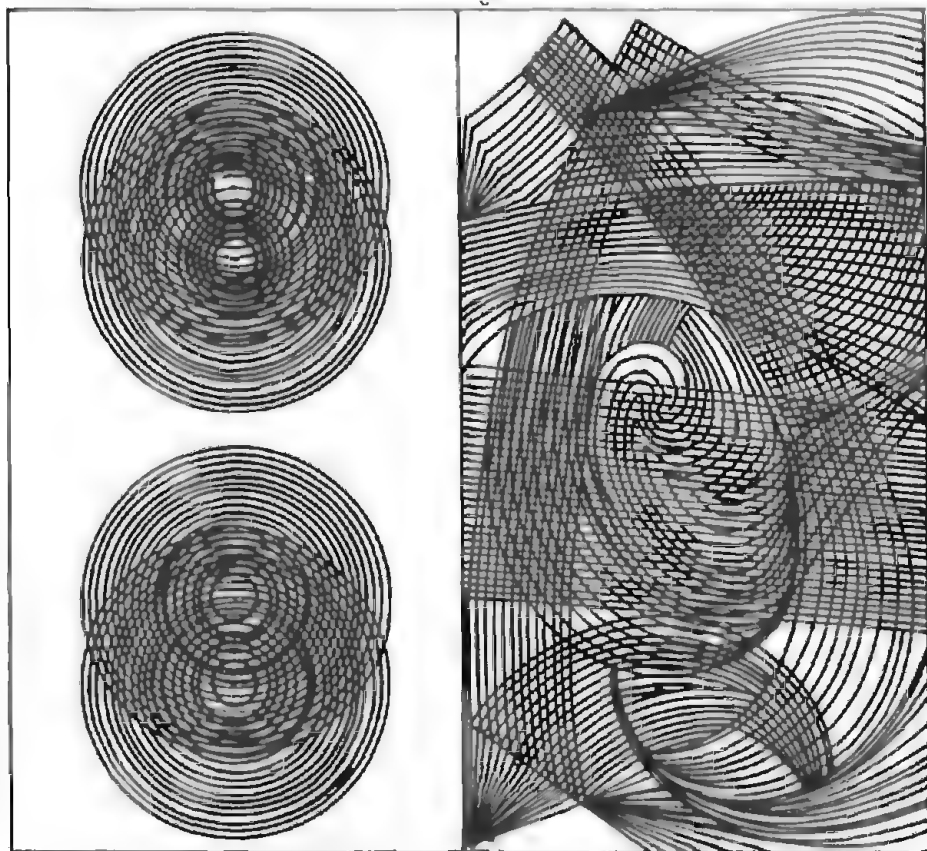
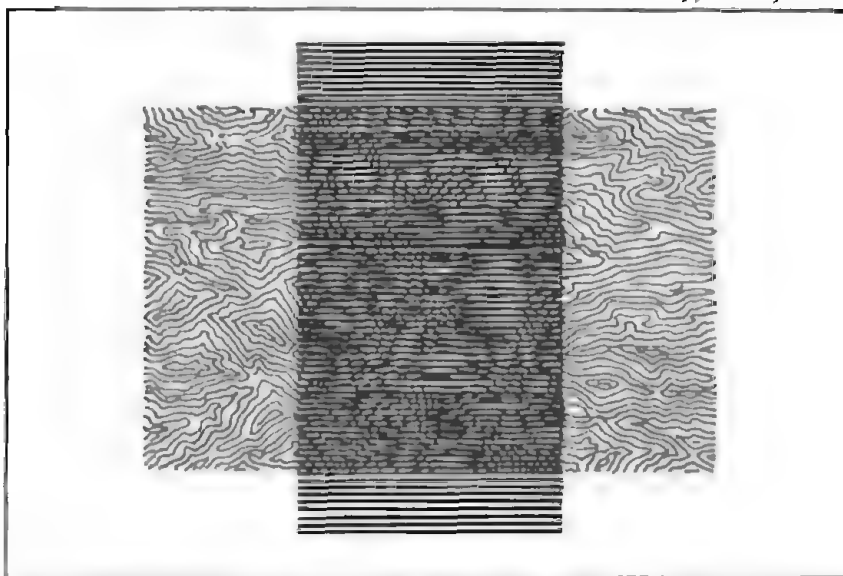
* لوحة من تكوين ورسم المؤلف تمثل البحث عن الحياة وهذا البحث حملاً عبداً ومرجعاً البصرة في الرؤية تستند إلى أحلام خاصة لها علاقة بالضيعة ولكن تركيب العلاقات لا يمكن مشاهدتها وإدراكها ولكن وحدة العناصر تعطي سبجاً جديداً للرؤية .



شكل (٧٧) حفر نقلا عن بيكاسو (١٩٣٣) المؤلف طين الأصل - Behind appearance by- C.H. waddington P. 98.
 هت أهد صيغة لهيئة ضمن الفراغ كتخطيط ينمير بأسلوب خاص له علاقة بالطبيعة من الناحية التعبيرية والناحية الوصفية الجمالية
 مستندة إلى حركة الخط والتمثيل المركب (الأسست) في الزهور المنوجة لرأس الفنان والموديل السحني الذي مادته الطين كما يبدو .
 وقد عر عن اللدانة واستركة للمحسم بأقل الخطوط اختزنه . إنها وحدة نفوضوع .
 المؤلف



شكل (٧٨) هيئة مساحية في الفراغ وتركيباتها المختلفة بين الدوائر والمخطوط المستقيمة والبيضاوية والمخطوط الحرة تمثل وحدات مختلفة متداخلة ومعشقة ومركبة



— وهناك أخيراً عملية التشابك أي الصلات العضوية بين الأصراف للأجسام المتشابكة والعلاقات العضوية الوثقى الموضوعية للرؤية هذه وتسمى بالتشابك التكويني للهيئة وربما كان مركباً أو معقداً interlocking . والنموذج الذي رسمه بيكاسو في الربط المتشابك العضوي للعلاقات في الشكل (٧٧) يحبر دليل على ذلك " .

ويتبين لنا الإدراك في التوزيع بين عناصر الهيئة وتركيباتها ضمن المساحة المنشاد عليها أو بداخلها العمل الفني أمر بالغ الأهمية من حيث البداية إلى النهاية .

المبحث الرابع

تكوين الهيئة

- ١ - التماذج الموحدة للسطح والهيئة .
- ٢ - تعزيز الحركة والسرعة للأجسام .

سبق لنا أن هيانا القيمة التشكيلية والهندسية للسطح وكيفية إختبار العناصر المادية المثلثة للهيئة مع العلاقات الحسية والأسس المكونة لهذه العناصر حيث تتشكل بنظام يختاره الفنان لصياغته حسب المفترض المساند لنظرية التي يراها مناسبة ضمن التشكيلات المثلثة للمضمون أو الموضوع الذي يرى إخراجها إلى حيز الوجود كعمل مبني بناءً قوياً مهدداً له القيم الموضوعية أو المضمون المنحج حمالاً حيث الحس اللازم في تكوين هذه الهيئة من جميع جوانبها . وستتكنم عن الجوانب الآتية :

١ - التماذج الموحدة للسطح والهيئة

يمكن لنا القول بأن الهيئة يمكن تحميد مقوماتها بما يلي . وهو التوصليل بين العناصر البصرية المثلثة بخطوط رابطة كما بينا سابقاً يحد هذه الصياغة إطار اللوحة الطبيعي .
وكذلك الوحدة قد تتحقق عن طريق إنتاء العلاقات الخمسة إلى بعضها البعض وأما العناصر البصرية فيمكن لنا أن نحقق وحدتها كما سنبينه :

- ١ - إنتاء الأجزاء بعضها الى بعض لتكون وحدة belonging .
- ٢ - عن طريق التناظر Similitarity .
- ٣ - عن طريق التناظر بالحجم .
- ٤ - عن طريق التناظر بالشكل .
- ٥ - عن طريق التقارب في التوزيع خلال الفراغ .
- ٦ - عن طريق التناظر النوني .
- ٧ - عن طريق التوازي في الأشكال أو الخطوط .

٢ - تعزيز الحركة والسرعة للأجسام

إذا كانت الأجسام تمتلها الحركة والسرعة فالإنتاء إلى وحدتها تعزز :

- ١ - التناظر في السرعة .
 - ٢ - التناظر أو التوازن في اتجاه الحركة أو الهدف المقصود .
- إن هذه العوامل الحساسة تجعل تكوين الهيئة داخل الفراغ بالغ القوة وتعطي إنبطاعاً وهباً بالتعاقد بين العناصر المختلفة من الناحية التشكيلية .

شكل (٧٩) التعبير السرياني الخاص برؤية مرحلة ما قبلية ومثالية في الموضوعية كهيئة



وسوف نتعالج عناصر الضعف في تكوين الهبة .

من المعروف بالخبرة الفنية أن عناصر التكوين يجب أن تكون مهددة وذات معنى في الرؤية وكل عنصر يكمل الآخر ويساعده على إبداء واجبه خلال العملية الشكافية .

فلو أخذنا عنصرين من عناصر السيطرة أو السيادة في أي موضوع فسوف يتولد عندنا مسافة بين اثنين يجب إزالة أحدهما ليظهر الآخر في مكانه الموضوع من أجله .

وإذا كان التكوين في الهبة مفكك العناصر فسوف تثير حساسية المعالي المشاهدة ثم يؤثر ذلك في دوقنا جمالنا وموضوعنا وعنده يجب تجميع هذه العناصر المادية لتقوية الزخم المعطى من جراء هذا التجمع الكتلتي المتكاثف .

ولا يستحسن أن يكون التشكيل المرسوم يتراحم في ظهوره موضوعين متنافسين أو أن يكون مفكك الأجزاء ينتفعه الفراغ السني في اللوحة فتظهر العملية زكيكة التركيب والمعنى .

٣ - الرعدة مع تنوع المراضع تصبح متعددة

ولكن هيكلها الفني متقارب التكوين ولذا ينتج عنه هبة رصينة ونسمي هذه العملية بالتنوع والتوزيع Variety and distribution وهذه الظاهرة هي عين ظاهرة الحياة التي نجعلنا أن نعت الخبة النضية ونحاول تنوع الحياة من سفر وإغتراب وتغير السكن إلى آخره لأن من طبيعة الإنسان حب الاستطلاع والاكتشاف ومن سر الاستطلاع والاكتشاف الأبداع والحلق في العمل التكويني للحياة أو في الفن . فما ينطبق على الحياة ينطبق على الفن والعكس بالعكس لأن الفن من جوهر الحياة ويمكن في تشكيل الهبة أن نغاي في نوعية الألوان وسلك الخطوط وضامها وكبر المساحات وصغرها واختلاف الحجم وصباغتها وربطها وتجميعها كل تلك تتوقف على ذوقنا الخاص الحساس الذي يجد له صدى بالذوق العام حين عرض الأعمال الفنية بعد إخراجها كهبة متكاملة .

٤ - عناصر التكوين والهبة مع الحفاظ على الوحدة

إن هذا النمط في التصميم يشبه النمط الذي شرحناه عن تنوع وحدات الزخارف . وسنشرح الكيفية للأبقاء على هيكل الموضوع واضحاً .

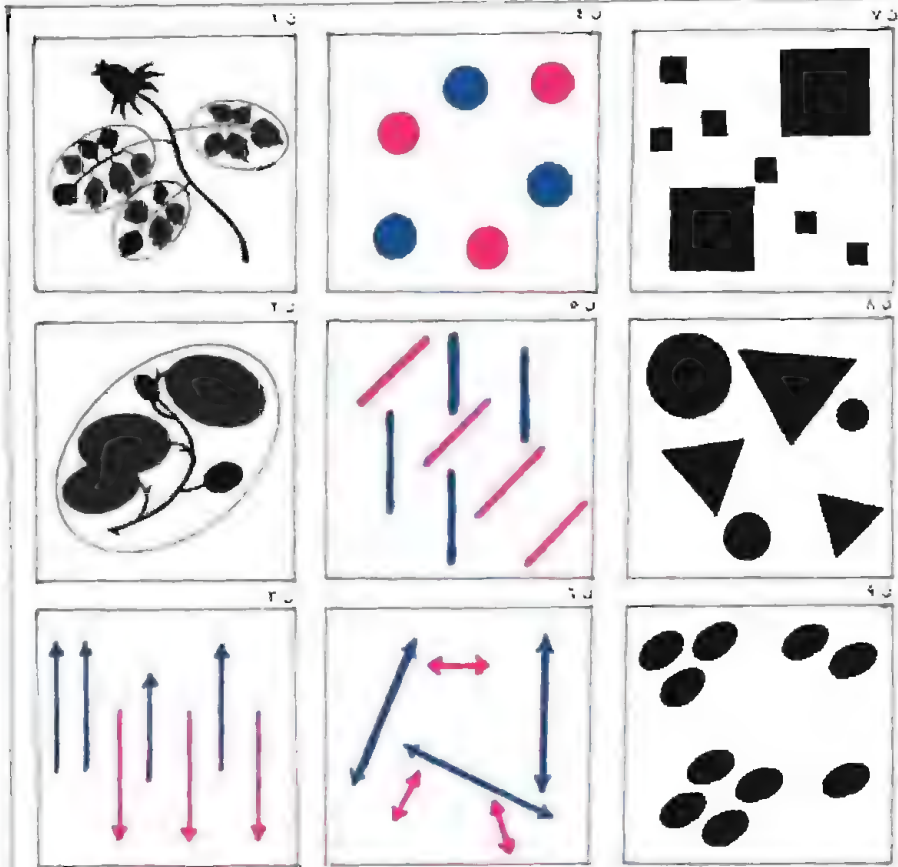
لو أخذنا تصميم سباح حديقة بوضع ترتيب الأبقاع بتكرار وحداته الخشبية كمعارض كما في الشكل (٨١) (ن ١) فاشاهدة تثير فينا الملل مما يدعو التفكير إلى تغيير هذه الوحدات بتغاير متقارب لها ولكن غير رتبة كما في (ن ٢) مع وجوب الأبقاء على عناصر التكوين ووحدة هيئتها . ويمكن للتنوع أن يكون بأبتكارات وحدات لا نهاية لها كما في تكوين الزخارف ولكن سنبين بعض أنواعها الرئيسية .

(ن ٣) تنوع في الشكل مع توازن في الوحدات المتشابهة .

(ن ٤) تنوع في المساحة .

(ن ٥) تنوع في الوضع .

(ن ٦) تنوع في الملمس والشكل واللون والمساحة مجتمعة .



- ١ - وحدة التوازن في المجموع والمساحات والمساحات الوضعية لنفس الشكل مع التباين ليس
- ٢ - التوازن في الضيق خضع الوحدة من عناصر هندسية متباينة في الوضع والشكل .
- ٣ - التوحيد الشجع بطريق التقارب لوجعات متباينة الشكل مختلفة العدد .
- ٤ - التوحيد بالتوازن الموزن التباين للحل لغاير رتبهجات الصورية في الهيئة .
- ٥ - التوحيد بالاتجاهات الحركية الموازية بين عناصر الأزرق والأحمر .
- ٦ - التباين والاضداد في توحيد الحركة بين الاتجاهات الزرقاء والأحمر وكما يتجسد .
- ٧ - التوازي للتصايد في الحركة الديناميكية لجميع عناصر التوحدة للهيئة .
- ٨ - مضاعفة التوازي للوجعات المتشابهة في تكوين الهيئة وإبتكار عناصرها الطبيعية .
- ٩ - الوحدة التشبيهية المحصورة بظواهر هندسية وهمية في رسم هذا انفس كهيئة موحدة

(٧ ن) تنوع في اللون والمساحة وتغاير الشكل .

ويمكن وضع إشتكارات في التصميم الحر في أو الجداري (أو الريليفات النحتية) الحوت الجدارية . أو في تكوين شخصيات اللوحات الفنية أو في المرافق الموضوعية في بناء العمارة . ويمكن للقادرة الخلاقة عند الفنان أن تنصرف وتبتكر بشيء كبير من الإكاء الخيالي والدوق والأبداء المكين .

٥ - وحدة فكرة الهيئة في التطبيق

الرموز الفنية والقيمة كانت أم تشكيلية مختلفة في حالة تكوينها هي أبعد مدى في تأثيرها التطبيقي مما يتصور وذلك من ناحية هندسة الأفكار وتنسيقها ثم تطبيقها في بناء الهيئة . لأن التعبير بين وضع الفكر وترجمة رموزها الموضوعية تشكلياً تعطينا أكثر العلاقات وضوحاً فنياً مربوطاً بين الفكر والتحقيق وبين عنصر وآخر تشكلياً وهي تميز وتبين التشابه والتعاير بين أعضاء هذه العائلة المتنوعة الشكل (جميع الفنون التشكيلية المحظوظة فكرياً) نوعياً وأسلوبياً . وتعمل الصفات التي تستند إلى الصياغة الحسية في تكوين العلاقات الخفية التجريدية الدفينة العلمية المستندة إلى الرياضيات والهندسة التكوينية المنطقية تصويرياً في تكوينها كي تظهر بأي أسلوب مدرسي نفعه أو يتبعه الفنان إن كان أكاديمياً أو سريالياً أو تجريدياً صافياً .

إن ظهور هذه العلاقات البنائية في العلاقات بين الأفكار والتحقيق التطبيقي في الصياغة للهيئة العامة يجب أن تكون مناسبة لبعضها بحيث تعطي هدفاً وظيفياً واحداً مستنداً إلى الفكر الأساسي المخطط الذي جعلنا أن نضع العمل الفني تطبيقياً . وهذا المجال تضيء الصياغة ذات القوانين المهضومة الناحية التي تترجم الأفكار الحياتية الحسية إلى تنفيذ تطبيقي واقعي .

ويصور لنا أفلاطون بكتابه الفلسفي "الصور" إن الحياة يكتنفها غمان . عالم الفكر الذي يحمله الأنسان طالما كان حياً . وعالم المادة المحيطة به .

أما علم الفكر فهو عالم متكامل لا ينتهي إلى ما شاء الله من حياة الأنسان أما عالم المادة غير متكامل ينتهي بالموت الفردي أو الجماعي وهو ذو مزرعة شريفة غريزية ولا يعدو أن يكون عالماً مهزوزاً إذا ما قارناه بعالم الفكر والمادة على اختلاف أشكالها عديمة الجدوى وعدمية المعنى والفرض حتى تأتينا أفكار الأنسان الخلاقة مستندة في التنفيذ إلى أعماله في تطوير هذه المادة وتشكيلها وتوحي بالتصميم المناسب لمبتغاها مع الفرض والمعنى وهنا تنبعث فيها روح الحياة والجدة في الابتكار والخلق المستندة تكويناتها إلى الفكر .

ولاشك أن مقدرة الفكر بتشكيل المادة تصيغ عديدة وجديدة لا حصر لها وليست ذات حدود في أصولها وتكوينها وصياغتها تشكلياً في عالم الهيئة . هي مستندة بذلك إلى عاملين :

أ - عامل الفراغ وتكويناته .

ب - عامل الزمن وتطوره الذي يستند إلى هذا التشكيل المادي المستند إلى عالم الفكر .

وتكوين الفكرة ونقلها من داخل الأنسان إلى العالم الخارجي لا بد أن تكون بوسائل مادية قابلة الرؤية

ليستمتع بها الانسان ويقرها . والعادة عند الانسان أنه يرغب في الرؤية بحانة حسية معينة ومركزة وغير مشتتة ولا يتنافس هذه الفكرة فكرة أخرى وعليه يكون لها الوقع الجيد في نفسه .

أما إذا أضاع الفنان وحدة الهدف فانه بذلك يكون قد شتت حسن المشاهد وخسره في آن واحد والتركيز على الافكار كما يتطلب الموضوع مثال ذلك أن نركز على «موقعة حربية» ومن خلال الموقعة على الفكرة أو الهدف أو القائد الذي من أجله قمنا بعملية التكوين مركزين على الهدف الواضح مهيتين هذا الهدف جميع العناصر المساندة له لكي يظهر الهدف متكاملًا واضح المعنى والرؤية ناقلًا إلينا الفكرة الأساسية التي من أجلها وصعدت العمل الفني .

وحين رسم صورة شخصية لرجل ما إننا نقوم برسم الملامح والطابع الأساسي هذه الهيئة الانسانية مع الألبسة والضوء والتعبير وكل العناصر اللازمة لإخراج معالم هذه الشخصية المكونة فكرياً من «كذا وكذا» حسبما يعرفه الفنان . وربما كان الهدف نفسياً ، أو هيكلياً ، أو جمالياً أو وصفاً . كل تلك صفات يتبعها الفنان في حالات مختلفة من أعماله الفنية *

وتحاشى الوحدة المتضامنة مع الفكرة أن تتكون علاقة متناسقة بين العمل الفني والبيئة التي تحيط به من الناحية التكوينية .

فمثلاً لو أخذنا بوضع تمثال حجري بأسلوب تكعيمي حديث في ساحة يغلب عليها طابع العمارات الاسلامية القديمة . نوجدنا الشذوذ القائم في ذلك وعدم الوحدة أو التجانس في الوحدة والبناء . والطرز والاسلوب . فإن اختلفت الاسلوب والطرز بطلت الوحدة في صياغة الهيئة . وعطلت الاسلوب الجمالي المطلوب منا لظهوره أمام المشاهد في هذا الميدان ويكون الاسلوب عاطلاً عن العمل ناشراً إلى حد كبير

وهناك خطر كبير بين وحدة العناصر للفكرة المنفردة أو تفكك وحدتها فإن تفككت هذه الوحدة أدت إلى تدهور الوحدة ومن ثم إلى الفكرة والرؤية . ولذا يستوجب أن يبحث في العلاقات الرابطة بين هذه العناصر وأسلوبها وطرزها . والاسلوب والطرز لهذه العلاقات في التطبيق يؤدي إلى سلامة رؤية الفكرة ووضوحها علمياً وفنياً وجمالياً وإيضاحاً للأجيال بصورة منطقيّة على كل ما فيها من ابتكار وإبداع وهدف .

٦ - وحدة أسلوب الهيئة

إن الاسلوب في إبداع العمل الفني يختلف بين فنان وآخر رغم أن بعض الفنانين ينتمون إلى نفس المدرسة الفنية التي يمارسونها . وإن الاسلوب في تكوين الهيئة يميز شخصية ذلك الفنان وأن الفنان يتبع طريقة ذات طواهر تشكيلية معينة هو أمر بالغ الأهمية ونحن نسميه بالأسلوب style فلكل فنان خبرة يمارسها وأفكار تحقق هذه الممارسة والخبرة هنا كلما تبلورت كان لها علامات واضحة معينة .

إذا نظرنا لأعمال بيكاسو لوجدناها تختلف تماماً عن أعمال رامبرانت وأعمال رامبرانت تختلف عن أعمال

* ملاحظ Platon ولد سنة (٤٢٧ ق.م وتوفي ٣٤٧ ق.م) من مشاهير فلاسفة اليونان . شيد سقراط ومعلم أرسطو . درس في سقراط أكاديموس التي من سمها نصف كلمة «أكاديمية» في أيامه . أسس صفة «الصور» قال أن حقيقة التي يقف احد ليد في الظواهر اسفردته وإثرته ولكن في الفكر السابق توجد التناقض . وقال بعد أن علم الفكر هو علم من مؤلفاته الشهيرة ثم أسسه «معاوراته» (كربون Cliton) و (فيثون Phedon) و (تيمية Timee) الوحيدة . والفراع (المتحد ص ٢٨) في الآداب والعلوم لفرديناند تزل . المطبعة الكاثوليكية بباريس سنة ١٩٥٦ .

ماتيس . ولو أخذنا بالاعتبار شخصية الفنان لوجدنا كل فنان يختلف في الابداء عن غيره لأنه يمثل ذات فنان تختلف عن ذات فنان آخر .

وكل فنان ربما بنزعته الشخصية المميزة الأسلوب ينتمي إلى مدرسة تختلف عن المدرسة الأخرى . فمثلاً الفنان الشرقي عامة مهما كان له أسلوب مميز يختلف عن الفنان العربي . لأنهما ينتميان إلى عقبيتين وحضارتين مختلفتين . وكذلك لو دققنا بشكل أدق لوجدنا الفنان العربي المسلم يختلف عن الفنان الفارسي المسلم وهكذا الفنان الانكليزي عن الفرنسي رغم أن الاثنين ينتميان إلى المدرسة الواقعية مثلاً .

والضعف يتأق أسلوبياً من تغاير أسلوب لايداء . فلو أخذنا لوحة واحدة ذات هدف واحد ولكن صياغتها تميز بأسلوبين . لوجدنا الضعف قائم فيها بسبب هذا التباين أو التباين في الابداء والأسلوب .

وكذلك لو بنى مهندس معماري عمارة ذات طابقين وكان الطابق الأول يختلف عن الطابق الثاني أسلوبياً لكان الضعف قائم هنا من جميع النواحي . وهكذا تحطم الوحدة في الرؤيا والفكرة بسبب اختلاف الطراز والأسلوب .

وقضية الأسلوب ليست اكتساباً محتأ فقد نجد كثيراً من طلبة الفن درسو على يد أستاذ واحد ولكن حين مارسوا الحياة الفنية فقد ابتعدوا الواحد عن الآخر في وسائل تعبيرهم الأسلوبية والتكنيكية .

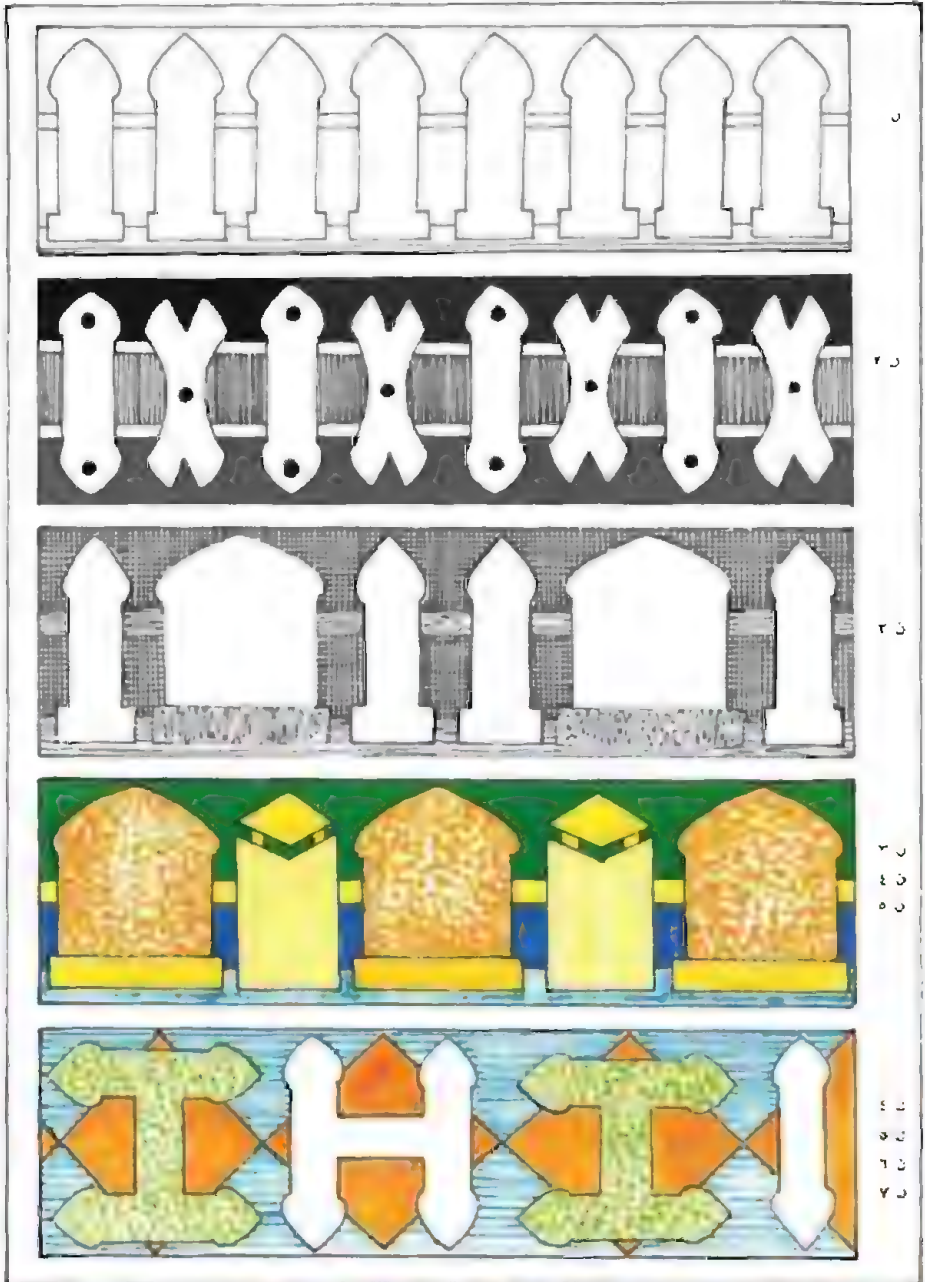
فالأسلوب ملتصق بالفكر من جهة وبالتطور والخبرة التطبيقية من جهة أخرى . والممارسة الطويلة تبلور الأسلوب رغم هذا التصور حيث المشاهد يتعرف على عمل فنان ما من أول مشاهدة للوحة تقريبا أي كان زمان نتاجها .

وربما كان التعبير الصادق أن الفنان يعبر عن أسلوب في حياته يمثل تطبيقياً وفكرياً وبدعنا نرى أسلوب حياته العامة والدفينة من خلال أعماله .

ونستنتج مما تقدم أن الأسلوب هو الظاهرة المميزة لما يلي :

- ١ - شخصية الفنان من الناحية التطبيقية والفكرية والنفسية .
- ٢ - يمثل مدرسة معينة .
- ٣ - يمثل حضارة أمة معينة .
- ٤ - يمثل وحدة العمل الفني .
- ٥ - يمثل العصر الذي قام به ذلك العمل .
- ٦ - يمثل الحياة التي يعبر بها الفنان .
- ٧ - يمثل الابداء الجمالي المميز للفنان والمدرسة التي ينتمي اليها وحضارة الامة التي يعيش فيها .
- ٨ - الأسلوب هو لغة تراثية تنقله من الاساتذة إلى الطلبة ومن الآباء إلى الأبناء والعكس بالعكس . فهو الصفة الظاهرة للتراث الحضاري المتطور عبر العصور .

«فالأسلوب أحد العناصر القوية للوحدة المكونة للهوية»



هذا المربع في كل من الصفات المختلفة فيه لتداخل متقارب من الناحية والآخر وهو نفس التصميم والتوزيع كما يؤثر في تزيينه بإحداث زخرفه هندسيه الموحدة
تتوزع المربعة على الصفات المختلفة في الوحدات بحيث تظهر فيها الحساسات الأولى ذو الأبعاد والتكرار حيث كل نموذج يمثل قرصه وهنالك عشرة عن
الأخرى.



في البناء التطويري، المستند على من طبيعة أمر يساعد كثيرا على الأبداع والمخلاق ونجد هذا الموقف (١) مخرج ورمز سويك عرفان من انحناء بيكاسو (شموعه سامية) ونموذج (٢) العلاقة بين البناء المعاصر والمخبري المركب من شبه تعبدية لعلاق بالثقافة السطحية أمر به أعمته من الأبداع الحديث (البناء النكوي، هذا شيء هادس)

المبحث الخامس

تصنيف الهيئة ضمن الفراغ

- ١ - السالب والموجب في التركيب البنائي للهيئة والمساحة المكونة لها .
- ٢ - الايجابية والسلبية في ملء الفراغ .
- ٣ - عناصر الايجابية في ملء الفراغ .
- ٤ - الأخطاء الخاصة من جراء التطبيق .

١ - السالب والموجب في التركيب البنائي للهيئة والمساحة المكونة لها

حالة الفراغ أو المساحة كشكل له مميزات خاصة * .

سوف نبين هنا ما قالته سوزان . ك . لانجر مؤلفة "الاحساس والهيئة" كفقرة فلسفية تجدر بالاشارة .

ونحن ها هم بمهمة خاصة على الأهداف التشكيلية حيث تكون المساحة أساس في المقاييس والمعاملة التطبيقية لأعراض الصور التشكيلية عن اختلاف أنواعها ومواصفاتها وما ينتج عن هذه السطوح الفارغة من معاني تأتي دفينة بعد تمنعنا بالرؤية والمشاهدة حيث تقودنا إلى أهداف وأفكار بعيدة المدى . ولا مستغرب بأن تكون اللوحة الواحدة الناجزة هي إحدى أهدافنا المرلية حينا نعلقها على الحائط فاللوحة بمشاهدتها تقودنا إلى رأي يصيف إلينا وهماً خيالياً بعيداً عن واقع حياتنا اليومية المليئة بخسائرها وسباتها . ربما نقلنا إلى ما يقصا في هذا العالم من أمور نجعلنا أن نقبل وبرغب في مشاهدة العمل العسي الذي يكمل أحلامنا ورغائبنا المكونة العبر متنفسه . هذا من جهة المشاهدة أمّا من الجهة الوضعية للوحة . فربما تكون اللوحة معلقة على جدار داخل غرفة تحتوي على مناضد وأثاث أو مكتب أو مصنع أو جدارية خارج مصنع نذل على ما يرغب الازدكاء له أو الاعلام عنه حتى نجذب إليه الأنظار بشكل ذوقي مهذب أو غنيف .

ولكن العمل الفني رغم تنوعه فهو ربما كان زخرفياً في ملء المساحة هذه والعرة ها أن يكون رمزاً ايجابياً معبراً من الناحية الانسانية محفراً في مستوى حقلة الاسلوبي المبني خلال هذه المساحة الفارغة التي كانت في أصلها سلبية ليس إلا .

والعمل الفني ها عمل إيجابي يملأ العين من أجل الرؤية الشكلية لأفكار مهدقة مع مزج للجسمانيات المصلوبة إن كانت مضمة اللون أو الضوء أو الخط أو الكتلة أو النسب أو الحجموم .

إن هذه القابلية في ملء الفراغ أو المساحة له إيجابيته وسلبيته .

٢ - الايجابية والسلبية في ملء الفراغ

إن كل فراغ له مقاييس وتحديد هذا الفراغ بالمقاييس يتعين علينا أن نتعامل مع هذا الفراغ كما يتعامل الفارس في حركته في ميدان نسباق ولا يحق له الخروج في فعاليته الرياضية عن هذا الميدان وحطوطه المشروطة

داخله . وكذلك نحن فمجالنا الحيوي التشكيلي داخل هذا الفراغ وقلنا سابقاً الفراغ هذا بالنسبة لنا أمّا ارضاً وسماؤها بالنسبة للمعماريين أو "مساحة للرسمين" أو "حجماً للشحائين أو الفخارين" . والفراغ هام بتوحيب العناية كأساس للمعاملة الفنية حيث أن الفراغ يحترق الأساس في تكوين الفنون التشكيلية وهو القاسم المشترك الأساسي بينها حيث تطلق عليها Plastic Arts وهذه الصفة المشتركة بين العمارة والنحت والتصوير . هي نابعة من تعامل هذه الفنون الثلاثة في تشكيل عوامل هيبتها الإيجابية مع الفراغ ومن هنا تنبع الخصائص الإيجابية لكل من هذه الفنون . ننظر إلى فن العمارة من خلال خصائصه الإيجابية وإن كان له سلبات نعالجها ضمن هذه الخصائص وكذلك النحت والرسم ولكل منها خصائص يفرضها علينا ضمن الفراغ وكيفية معالجتها فنياً في محال تحريك الفراغ كما يفعل فارس المبدان حينما يتسابق ضمن ساحته ويظهر فاعليته بحيث لا يخرج عن حدودها . ويتوقف مدى نجاحه أو إخفاقه ضمن هذه الحدود . وكذلك نحن . فمجالنا هو الفراغ أي كان نوعه التشكيلي . يلعب الدور الإيجابي في تكوين العملية الفنية ويرى تحقق في هذه العملية وسنين العوامل الانحائية والسلبية في كيفية توزيع هذه العناصر ضمن الفراغ ومدى قبولها إيجابياً من قبل المشاهدين أو المتفرجين وطيفاً أو حسياً * .

٣ - العناصر الإيجابية في ملء الفراغ

- ١ - كيفية رؤية العمل الفني من خلال الفراغ الذي يحتله .
- ٢ - سيادة العمل الفني ضمن الفراغ الذي يحتله كعنصر مكمل لفهيته .
- ٣ - الأنواع في العمل الفني والبيئة المحيطة به وتناسبها .
- ٤ - موضوعية العمل الفني وتناسبه مع البيئة التي يحتلها .
- ٥ - القضية الجمالية المساعدة من جراء وجود العمل الفني داخل البيئة .
- ٦ - الأهداف الموضوعية السببية لأغراض حياتية أو عامة وإن تحرك العوامل كالتالي :

أ - العوامل الاقتصادية .

ب - العوامل الاجتماعية .

ج - العوامل السياسية .

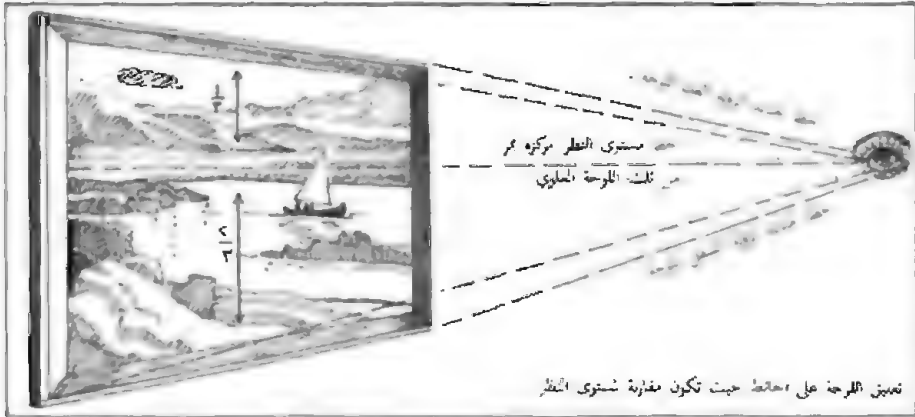
د - العوامل الثقافية (التاريخية والثرات) .

هـ - الضوء المناسب لإظهار معالم العمل الفني

لعوامل السالفة الذكر ذات أهمية كبيرة في تعزيز مركز العمل الفني في البيئة التي يحتلها كما أن العناية بهذه العوامل أمر ضروري لاجتاج الرؤية وخاصة إذا كانت مصحوبة بالشروط المذكورة في الشك (٨٢) - أنظر الشكل رجاء - حيث الأبعاد في الرؤية والعرض وأساليها كما مشروح في (١٥) ووضع اللوحات العربية على الأبعاد العربية على الحداد وسهولة رؤياها بخلاف اللوحات المصوينة التي لا تستوعبها العين مباشرة وكذلك سهولة رؤية النوحات البيضوية الموضوعية عرضياً وربما طولياً كذلك كما في النموذج (٤٣،٢) وصحة الأوضاع وعندها كما ظاهر في هذه النماذج .

وفي النموذج (٥) يبين إرتفاع اللوحة بالنسبة إلى مستوى النظر بمقدار ١ : ٣ منها أعلى من خط مستوى النظر و ٢ : ٣ أسفل منه وذلك بحكم مركز العينين من جسم الانسان لسهولة النظر وسهولة الرؤية

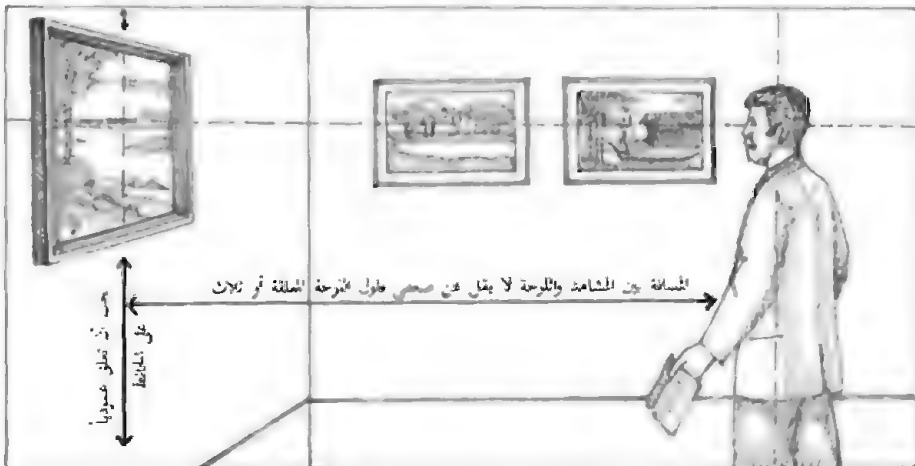
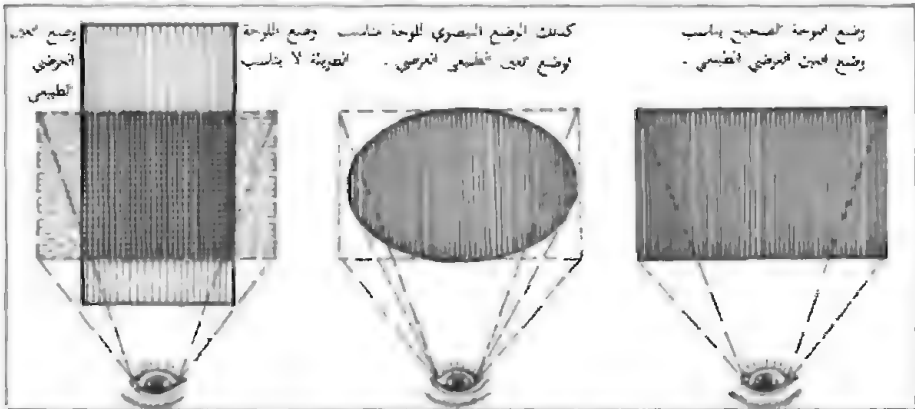
في كيفية وضع اللوحة من خلال الرؤية السليمة بدون اضطراب كفاءة إيجي



١ -

٢ - وضع اللوحة المناسب لما

٣ - مثال للرؤية الطبيعية العين



المسافة بين اللوحة والحائط والقواعد الذي يتوجب أن يكون مناسباً في الضوء والمسافات والأركان التي تساعد العرض

ولفكرة . على شرط أن تكون اللوحة عمودية على الجدار الذي ألوانه يجب أن تكون حيادية فاتحة حتى لا تقلل أو تؤثر في ألوان اللون كما يفصل أن تكون اللوحة في مركز مرموق على الجدار مرموق وخاصة إذا كانت موضوعة في صالة حتى يكون لها السيطرة الأولى في الرؤية ومن بعد الأثاث والتحفيات والخزفيات .

ولا ينبغي أن ننسى ما لألوان الجو المحيط باللوحة وخصوصاً في داخل الصالات من الأهمية بمكان على مركز اللوحة . وكذلك اللوحات الجدارية في خارج القاعات والمصانع وأسلوب وضع تخطيطها وألوانها في ملء مركزها ضمن الفراغ أمر بالغ الأهمية حيث يلعب التناسق واللون العامل المهم في إخراج مضمون اللوحة إلى حيز الوجود .

٤ - الأخطاء الحاصلة من جراء التطبيق

أما الأخطاء التي ترتكب في ملء المساحات والفراغ الفني فنلخصها مما يلي :

- ١ - لا يستحسن أن توضع اللوحة دون إطار .
 - ٢ - أن يكون انشائها وعناصرها مساعدة على إظهار الموضوع ويجب ألا تقف .
 - ٣ - لا يستحسن وضع اللوحات الحرفية أو الجدارية أو الموزايك في صالات الاستقبال . حيث تؤثر زخرفياً على الجو وتفقد جمالياتها العالية .
 - ٤ - أن يكون حجم الصورة مناسباً لحجم الجدار المعلقة عليه وإلا فشلت النسبة بين فراغ الجدار وسطح اللوحة
 - ٥ - الألوان إذا كانت متنافرة مع جو الفراغ أدت إلى تدهور الذوق وضطرابه ومن ثم سقوط العمل الفني .
 - ٦ - يجب أن تتوفر المواضع الملائمة للوحات الفنية بمواضيع تخدم الإنسان جمالياً وفكرياً ودوقياً .
- إن اشاعة الذوق المزهق في الفراغ والجو الذي يحتله العمل الفني دون لمبالغة أو التذليل أمر بالغ الأهمية تمييز مركز العمل الفني وجعله يستقر باطمئنان واضح مؤثرين إلى قيمته التعبيرية في هذا الجو الذي ملأه بجدارية العمل لهم .

المبحث السادس

عناصر تكوين الهيئة العامة

- | | |
|-----------------------------|---|
| ١ - عناصر التكوين . | ١٢ - البدء التركيبي . |
| ٢ - التناسق . | ١٣ - النسب . |
| ٣ - الوحدة . | ١٤ - الفضاء . |
| ٤ - التباين . | ١٥ - الحركة . |
| ٥ - الموازنة . | ١٦ - المسحة العامة . |
| ٦ - الإيقاع . | ١٧ - الخو . |
| ٧ - اللون . | ١٨ - الفكرة التخطيطية . |
| ٨ - الخط . | ١٩ - الضوء والقيمة . |
| ٩ - التكرار . | ٢٠ - الشكل . |
| ١٠ - التضاد . | ٢١ - المواد والآلات والأدوات وأستعمالها . |
| ١١ - العلاقات الميكانيكية . | ٢٢ - شجرة عناصر الهيئة . |

١ - عناصر التكوين

في بحثنا عن الهيئة قد توصلنا إلى أهم الأغراض الأساسية المكونة مهما كان نوع تلك الهيئة تشكيليًا وكل ما ذكرناه ينطبق على عناصر تكوين أي حق منها كان معماريًا أو تحتًا أم رسمًا أم نصيبًا .

ونحن نجد في هذا المبحث بصفة شاملة العناصر المثبتة المساعدة لتكوين الهيئة . وقد سبق لنا أن شرحناها في الفصول والمباحث السابقة . ولكن الذي يهمنا الآن أن نعرف مراكز هذه العناصر وفعاليتها في التكوين العام مع العلاقات التي تربط بين بعضها البعض لعرض المساعدة وإخراج المعنى المهدف من جراء وضعها .

نحن لا نقول أن جميع ما يذكر يجب أن يراعى بخلافه . بل نقول أن ذلك يعتمد على الفنان وما يرغب في تطبيقه من اختصار أو إطالة في تكوين هذه العناصر لتقوم بدور الأساس الكونكريتي للعملية . وكلنا لا نعتقد **حلو العناصر** من العمل الفني جزئيًا كانت أم كلية هي **استحسان** أم ذم . بل إن حسن تكوين هذه العوامل يتوقف حوهرًا على قابلية الفنان في ذوقه وسلامته تكوينه **بأثا** و **حاليا** . الأمر الذي يعطي أسنوية محبة ومقبولة ومستحسنة من قبل المشاهدين .

نعتقد أن ما ذكرناه في **هذا الكتاب** من علم العناصر هو فتح الأبواب المنيرة أمام الباحث . وما على الباحث إلا أن يختار ما يناسبه ويعتقد **خدا** ليجنّه في تطبيقاته أو يضيف من عنده أشياء أخرى ربما فاتتنا في هذا البحث . وهكذا تكون الحرية الفردية هي الأساس في الاختيار والتطبيق ومن ثم يتحمل الفنان مخمّة ما ينتج من مضامين ورؤية . ربما تكون في صالحه أو طالحه . وبين هنا أن هذه العناصر المكونة للهيئة هي المنار الحادي للباحث ليشق طريقه بها كليًا أم جزئيًا حتى يتحرك إلى الأفضل وتوصله إلى ما نصبو إليه نفسه من إخراج العمل الفني أي كان نوعه .

ونقول هنا على عناصر تكوين الهيئة كخلاصة عامة نشرحها مع مضامينها وعلاقات بعضها ببعض .

٢ - التناسق Harmony

يقصد بالتناسق هو استضافة الوحدات وقابلية تناسقها واستنساغة علاقاتها مع بعضها في مركز تكوينها والمساحة السالبة التي حوانها تحت تظهر هذه المحجوم وألوانها غير نافرة تقينها العين جمالاً وتؤدي معنى إيجابي للوحدة العامة للوحة مكونة أشكالاً أو مطوراً محرراً لموضوع العمل وهي بنفس اللون تشع ألواناً ضوئية متناسقة الصدى إلى المشاهد حيث يعطي راحة للنفس التي تشاهدها .

٣ - الوحدة

سبق وشرحنا وحدة العناصر في المبحث السابق وبيننا عوامل الوحدة في فرض العناصر أمر ضروري في الهيئة مثل وحدة الأمة القوية التي تقدر على عادات الزمان . فالوحدة العامة هي التي تبني العناصر المتكافئة والموضوع بقوة لاطهار الفكرة المرئية للعمل الفني بتناسك كبير مساند للاخراج في العمارة والتصوير خلال تكوينه . unity .

٤ - التباين أو التضاد Contrast

هناك تباين في تكوين المساحات من حيث مقاساتها وهناك تباين في الألوان حار وبارد وهناك تباين في الموازنة وعددها وهناك تباين في الضوء وحدته وقيمه وهناك تباين في الخط والحركة والنسب والأحجام والمتطور... إلخ أن التباين كالليل والنهار كل يظهر الآخر والرجل الطويل يظهر القصير إن هذا التباين قانون من قوانين الكون . وللمعرفة تكوينه نحتاج إلى دراية كبيرة في التصرفات نوضعية لعملية الفنية . فالرجل الواقع في لوحة نبرزه امرأة (نوع متغاير) والمطفل يبرز البالغ والأبيض يبرز الأسود والنور يبرز الظلام وهكذا .

إن عملية التباين يجب أن تكون في موضع الهيئة دونما اسراف ويجب أن يكون لها معنى أدبي وجمالي للرؤية في آن واحد وهي في هذه الحالة مساندة للوحدة العامة الشاملة .

٥ - الموازنة Balance

عنصر أساسي في توزيع المساحات والفراغات والكتل والحجوم والأصواء الملونة الصادرة عن ملمسها العام وسببة ملئها للفراغ أو ترك الفراغ السالب الحاصل حولها وأهمية رسائله المساعدة هذه الحجوم المتحركة وموازنة أعدادها وحجومها طفقاً لما تستسيغه العين فيزيائياً وطبيعياً في وضعها وهذه الموازنة تستند في معادلاتها إلى أمور كثيرة سبق وأن شرحناها في باب الموازنة وهي من العناصر المهمة في تكوين الهيئة ولها عميرات تدخل في عالم التوازن والتناظر والمقابلة .

٦ - الايقاع

هو نوع من انتوزيع بين السالب والموجب في ملء المساحات إن ذلك الايقاع يتوقف على :

- ١ - طبيعة تكوين الخط .
- ٢ - طبيعة تكوين اللون .
- ٣ - الفراغ والممتلئ من الأحجام .

- ٤ - إيقاع الحركات والنسب الوضعية للأجسام .
- ٥ - الفئات والفاق في القيم الضوئية ودرجات عطاها .
- ٦ - العلاقات بين العناصر وكيفية تقبل إيقاعاتها بالرؤية زمنياً وحسباً يعتمد على النظر .
- ٧ - التردد والموازنة في التوزيع .
- ٨ - الأيقاع الشئاسق أو المتضاد في الخط واللون والمساحة .

كل هذه العوامل تعطينا معرفة جيدة في عنصر الإيقاع الذي يشبه إلى حد كبير الإيقاع الموسيقي بألوانه المتعددة وأنواعه .

٧ - اللون

سبق وشرحنه في الباب الأول من الجزء الأول وبيننا مبلغ أهميته في إظهار الملمس وتعبيره العاطفي في تكوين اهية كعنصر أساسي يعتمد عليه خاصة المصور الرسام والمزخرف والمصمم والفخار والمعمار وكل ما يتعلق باللون يلعب دوراً أساسياً في تكوين عوامل اهية وذلك لأهميته اللونية كما هو ظاهر في طبيعة الأشياء التي نعيشها .

٨ - الخط

شرحنا في الباب الثاني من الجزء الأول -أنواع وطابع الخط وأهميته في تكوين التخطيط العام في النون التشكيلية- وكيفية صياغته للأشكال وإعطاء الأفكار مظهراً مرئياً حيث حول الأفكار الجبالية إلى تشكيل واقعي على مختلف نزعاته ومدارسه وأغراضه .

٩ - التكرار

هو ترديد الوحدات المتشابهة في احتلال مساحات معينة ولأغراض معينة كما شرحناها في الشكل (٨١) وفي باب الموازنة . وربما كان التكرار بالتشابه والعدد ونوع المساحات والكتل واللون والصوت تعطي فكرة واضحة في نوازع الزخرفة الشرقية وتوزيعاتها واستتقافاتها لغرض ملء المساحات إن كان الملء قريباً أو مسطورياً كما هو في الفنون الأوربية .

١٠ - التضاد

لا نقصد هنا بالتغاير بل «التعاكس» في معنى الأشكال والفرض الموضوع من أحده فمثلاً السالب ضد الموجب . الشر ضد الخير . الصوت العالي ضد الصوت الواطيء ويهدف لأغراض مخالفة .

والتضاد في العلاقات وليس في الأشكال . فمثلاً معنى المساحة الكبيرة هل يعطي معنى ضد المساحة الصغيرة ؟ أو الخط المطويل يعطي معنى ضد الخط العريض أو المتحرك .

أو السرعة ضد الركود أو التمثل ضد التفكك . . إلخ آخره إن كل العلاقات المنشأة بين المكعب والدائرة هي من هذا النوع وتهدف إلى معاني متضادة لأغراض فكرية ورؤية مختلفة .

فالتضاد هو خلق علاقات متباينة ، بينا التغاير هو ظاهره اختلاف الأشكال ونوعها .

١١ - العلاقات الميكانيكية Mechanical relations

هناك نوع من العلاقات الختمية المطفية نحصل من جراء فرض العناصر داخل عالم الخارج الفني ونفرض عليها فرضاً دون أن تقبل العلق . وتسمى بالعلاقات الميكانيكية . مثلاً : اذا فرضنا ضوءاً في جهة من اللوحة لابد أن نفرض بما يقابلها من الدرجات الضوئية الواطئة هي الظل أو الظلال أي التقابل بالعرف الفني بين الفاتح والعاقد هذا النوع من العلاقات علاقات ميكانيكية واداً صعباً شكلاً أو حساً كروياً لابد أن يرجع ميكانيكياً إلى خطوط ذلك الشكل فإن كان مكعباً فهو ميكانيكياً يختلف عن الهرم أو المخروط وهكذا . وإذا كان جسم رجل فتركيبه الفسيولوجي التشريحي يختلف عن تشريح الطفل هذه معرفة بالعلاقات هي حتماً ميكانيكية التفكير . وإذا وضعنا الأحجام الكممية في حالة المسطور ميكانيكياً نعرف ان المكعب أقرب أكبر من الذي فيه وهكذا إلى المكعب العاشر في السلسلة وهذا يعني استنتاج ميكانيكي متأق عن الخبرة الطويلة للرؤية . وميكانيكياً الفراغ ومساحاته له مقومات في علاقات أعاده تختلف عن مساحات وعلاقات الحجم المتمثلة وطبيعة المساحة هي عبر طبيعة الحجم (ميكانيكياً أو بديهيًا) .

وأن كل فراغ يحتوي على صفتين ميكانيكيتين هما :

- ١ . الحجم له ملمس وغطاء وله صفات .
- ٢ . والحجم في داخله فراغ يباقي السطح المادي له .

هذه الصفات المتناقضة ذات صفات ميكانيكية . نجد التكوين في الهيئة يسوقنا في بعض الأحيان إلى صفات من هذا النوع تعتمد على صفات دون التفكير . فظاهرة التفاحة ميكانيكياً تختلف عن ظاهرة البرتقالة رغم وجود الدوران مهما وذلك يمكننا من التخيل لذين الشكلين المتقاربين والمختلفين ميكانيكياً ووجود الضوء أو المنظور في الفراغ هما صفتان الأولى عنم المعرفة بهما وثانيهما القوانين لميكانيكية المضيقه هما في كل الأحوال والفروع المتعددة من هذه الظواهر .

١٢ - البناء التركيبي

شرحناً قوانينه في باب البناء وهو العماد الأساسي في هندسة هذه العناصر من حيث معناها الأولى التجريدي إلى المعنى الابضاحي التصويري أو الوظيفي الواضح المرتبط بين الشكل والمضمون فالعلاقة بين تشكيل الهيئة وأصوغها وبين المعنى والمضمون أمر بنائي أصيل بالغ الأهمية في اعطاء الرؤية الواضحة والوظيفة الموضوعية لكل اخراج فني في أي عمل من أعمال الفن ابتداء من الموسيقى وانتهاء بعالم الفخار .

١٣ - النسب proportions

كل جسم تُخلق في الطبيعة له نسب معينة في تركيبه وجسم الانسان والحيوان احدي هذه الظواهر في التكوين فين جسم وجسم يوجد نسب معينة تمثل طبيعة وطابع هذا الجسم وكذلك بين تركيب هذه الأجسام مع بعضها يوجد نسب وبين أعضائها يوجد نسب فالعضلات لها نسب واليد إلى الأرحل لها نسب والرأس إلى الجسم له نسبة . ونسبة جسم احصان إلى الانسان له نسبة ونسبة الحصان إلى الكلب له نسبة وهكذا . والنسب تعتبر من أدق العوامل الأساسية في تكوين التشكيل فهي في النحت تعتمد على ما نخنح من فراغ ومقارنة هذه النسب بالطبيعة من حيث التشابه الصحيح كذلك كانت في التصوير والرسم .

وفي فن لعماره : تعتمد نسب وفراغ الحجم التي تتكون منها البناية عما تنفق والاغراض الحياتية .

فعامل النسبة ثابت من جهة كما هو في نسب جسم الإنسان والحيوان والنبات والطبيعة مع فراغاتها أو عوامل نسبية يضعها الإنسان لأغراض فنية كما هي في لرسم أو النحت وتقدر بمقاييس معينة تتناسب نسب حسب الفرضية التي يضعها الفنان بمقتضى علم التشريح أو المنظور أو الضوء . . إلخ .
فالسبب إذا ما اختلفت في ظواهر أغراضها التشكيلية أدت إلى عكس فائدتها .

ورب سائل يقول ماذا يفعل بيكاسو في صياغة نسبه المخالفة للطبيعة الشريفة مثلاً :

هنا سندد في جوابنا إلى أن الفنان ربما يخالف الطبيعة في حدود معينة لصياغة مفاهيم جديدة جمالية في تكوين الهيئة تعتمد على الإبداع والخلق ولكن ليس من وجهة التكوين العلمي العام المتفق عليه خلال تجارب الأجيال بل يعتمد على الصيغ الإبداعية الفردية التي له الحق في تحمل مسؤوليتها جمالياً وترويج هذه المفاهيم بين الجماهير لغرض الاقتناع والتقبل ولتغيير مفاهيم الجمال الفلسفية المحسوسة نسبة إلى العصر وتقبل أفكار جديدة في تخضمه كما نفعل في تطوير الآلة ومستلزماتها مثلاً نسبة إلى الحاجة والتقدم التكنيكي .

والنسب هي إحدى ظواهر العطاء الجمالي المتصل بطبيعة تكوين الأشياء وربما كانت لها نسب تجريدية أيضاً كما ذكرنا .

١٤ - الفضاء والفراغ space and vagance

إن هذا الذي يسمى الفراغ بمقاييسه الفضائية وأبعاده التي شرحناها في باب الفراغ هو الحيز الوحيد الذي نتعامل معه تشكيمياً فإن كان ذو بعدين كان سطحاً وإن كان ذو ثلاثة أبعاد كان حجماً أو فراغاً ولكل فراغ وسطح حدود ونحن نتعامل فنياً مع هذه العوامل كعناصر أساسية في تحريك مجالنا الفني ضمن حدوده .

١٥ - الحركة Movement

إن سر التكوين للهيئة هو الحركة والحركة أنواع سبق وأن شرحناها تباعاً وهي التي تمثل التكوين الديناميكي للهيئة . ولا يوجد جسم ظاهر أو شكل أو ضوء دون حركة وهذه الحركة قوانين تدفعنا لظهور معالمها فجسم الإنسان له الحركة الأساسية والممرات الداخلة والخارجة في بناء العمارة لها حركة فاعلة . والضوء له حركة والأشجار لها حركة وكل ظاهرة في الطبيعة لها حركة فكما يتحرك الممثلون على المسرح بقانون كذلك نحن نضع هذه الحركة مقابون ونحن يجب أن نجد تكوين ونحاسب هذه الحركة مضامين معانيها المساعدة لبناء الأشكال والمساحات والارتفاعات والأحجام والأنحجام التي نصنعها في عملية التكوين .

والحركة هي أنواع ومعاني منها :

- | | | |
|--------------------------|-----------------------|-----------------------|
| ١ - الحركة الديناميكية . | ٥ - الحركة الطبيعية . | ٨ - الحركة المدمرة . |
| ٢ - الحركة البنائية . | ٦ - الحركة المستقرة . | ٩ - الحركة الشاعرية . |
| ٣ - الحركة المتساوية . | ٧ - الحركة المنطلقة . | ١٠ - الحركة البطيئة . |
| ٤ - الحركة الهزلية . | | |

هذه لعوامل يجب إظهارها في تشكيل الأعمال الفنية إن كانت مسرحاً أم صورة أم شعراً .

الحركة عنصر أساسي يحرك للعمل الفني وهدف من أهدافه التي يجب أن نعد لها العدة اللازمة لإظهارها

وتركيزها وعدم يعترتها . دون النجوى إلى الأرباك والخط بين مزايها وإظهار معالمها و التركيز عليها لتساعد المضمون على الإخراج العضوي المرئي بصيغة أفضل .

١٦ - المسحة العامة

لكل عمل فني له مسحة عامة في تكوين هيئته ولولا هذه المسحة العامة لبطلت ظواهر الأسلوب وارتكت عناصر الهيئته . وعندها فالمسحة العامة هي الصفة العالمية على جميع عناصر اللوحة فيقول مثلاً هذه اللوحة يعنني عليها جمال الخط أو اللون أو الضوء أو النزعة الدرامية . أو الخوف الفرح أو الحزين . أو سخو ظاهر فيه الأبعاد . أو احسام الإنسان الرباعي العسل (الدرامي) أو روح المعركة الحربية . أو المسحة الظاهرة تحت ساعة من ساعات النهار أو الليل أو السواحي الأدبية . أو التواخي الفنية كالمسحة الشاعرية . أو التراحيد أو العف أو المعرى النربوي أو المسحة الوضعية أو المسحة التقريرية أو المسحة الواقعية أو التحريرية ... إلخ ، كل ما ذكرنا في تكوين الهيئة يسمى المسحة العامة General Expression .

١٧ - الجو The Atmosphere

خلق الجو المناسب لمضمون العمل الفني أمر مهم في عرفنا وذلك لنقل الفكرة إلى المشاهد بمقومات مناسبة تتفق مع المضمون المقصود فكرباً والذي نقوم بتحقيقه تشكيمياً حيث الظواهر تنقلنا من جوها إلى عالم الفكرة التي سبق وأن وصعناها .

الجو هو المناخ المناسب الذي يعيش فيه المضمون بشكل واضح الرؤية ومقبول وهو الصلة بين التكوين الفيزيائي للموضوع وبين التكوين الخيالي لتخطيط هذا العمل . وعليه فالمناخ المناسب له شروط وموصفات تتضمن روح وضع العناصر المهيئة للعمل الفني

مثلاً إذا وضعنا فكرة عن حياة لقواد العرب . يجب أن نركز على الصفة التي اشتهر بها ذلك القائد وأن نخرج هذه الفكرة بنحو مناسب لها .

وإذا أردنا أن نخرج جو ثورة ما يتوجب هنا أن نكون هيئة ذات عناصر متحركة فاعلة ديناميكياً ودات ألوان صاخبة منفجرة مع ضوء عنيف . لخلق الجو المناسب للمسحة العامة المتفاعة من جراء هذا الإخراج ولا يمكن للعمل أن يظهر بهذا الجو بمقومات عناصر هادئة لا تتفق وعناصر الثورة ومفهومها .

إن التركيز على الأسباب الموجبة للإيذاء والإخراج مع الربط بالمضمون أمر يساعد على خلق الجو المناسب من جميع التواخي المؤدية إلى هذا المضمون تصويرياً ذو جو مناسب .

١٨ - الفكرة التخطيطية

لكل عمل فني فكرة وربما كانت الفكرة واضحة عند الفنان ناصحة أو حدسية في عمق نفسه . وهذه الفكرة هي الطابع الرئيسي في تهذيب وتخطيط العمل الفني لتساعده على الإخراج التشكيلي ولولا الأفكار الحسية عند الفنان وربطها بأمور تتعلق بالتطبيق وقوابله لشاء لنا القول أنه العيث كما يفعل الأطفال حين الرسم . فالطفل يرسم مندعماً بعوامل فوق سيطرته ولا يعرف مبتغاه . وربما كانت واقعية ذات صفات جمالية ولكن الفنان له الإرادة والارادة الكنية فيما يتخيل ويصمم على تحقيقه بما يعرف من علم الفن وخبره التطبيقية ضمن إرادته ووجدانه وعواطفه . وبذلك يقول ما يعني تخطيطاً . هو العيث . وربما كان العيث الفني هو

جاء مكمل لأرادة العقل المعنى المنطقي الذي يعملها الفنان ليخطط له فالخطيط الذهني والخشي عامل أساسي في وضع الركائز اللازمة لتسقيع وتهديف أهمية المزية لاعطائها المعنى الذي من أجله وجدت تشكيلياً . وهكذا لنا الحق في القول أن أي عمل فني يصحبه خطة فكرية وربما كذلك خطة تطبيقية من قصاصات (تخطيطات متونة جزئية كانت أم فردية أم جماعية مساعدة لتكوين الهيئة مبدئياً) primarily sketches أو الخرائط الأولية التحضيرية وهي تسجيل للأفكار الداعية لبناء هذا العمل .

فكل فكرة هنا تخطيط وبدون هذا التخطيط لا يمكن تنفيذها وهي الجواهر الأولية ابدائية المساعدة لتهديب واخراج العمل الفني بمقوماته النهائية للهيئة .

١٩ - الضوء والقيمة light and value

ومن العوامل الأساسية للهيئة - الضوء . سبق أن فردنا له رب خاص وذكرنا مقوماته الأساسية وغايته إذ لولاه لما عرفنا ظواهر الاجسام المضيفة في ضمن العمل الفني ولولا الضوء لما رأينا الحياة وأسرارها ومنها الانسان ومدينته وهذه القيم الضوئية هي التي تلعب الدور الأساسي في إظهار معالم اللون والملمس والطبيعة وساعات النهار وضوئها والضوء المساعد على الجو والمسحة العامة وخصائص العناصر التكوينية للعمل الفني .

ومن هنا نتعرف على التركيب الانشائي العام للهيئة حيث هو آخر المطاف للعمل الفني الذي يعطينا الطاهرة الأساسية للهيئة ولولا هذا الذي ذكرناه في هذا البحث وعلاقاته المتعددة وأسابيه العلمية والفنية المذكورة في بحثنا لما قدرنا على الوصول إلى أصول المعرفة العلمية التي تساعدنا على فهم الأصول التطبيقية فيها . نحن لا نقول أم كل شيء بل هي شيء أكثر من لا شيء تنبئ أمدنا أصول تطبيقنا ولا يتيسر لنا تطبيق هذه المعرفة دون معرفة "أسس التطبيق المتواصل" وخره الفنية المستندة إلى هذه العلوم المسجلة الموضحة لما سبق .

الإنشاء الذي سسترجه في "الباب العاشر من بحثنا هذا سنبين أهم سبله المعروفة فنياً والمثبثة تطبيقياً والاسس النظرية العملية والعلمية في مختلف المدارس والعصور .

٢٠ - الشكل Shape

إن من أهم العوامل في التركيب الجمعي للهيئة هو الشكل وثبات أن جعله خاتمة المطاف لذكر به أنه الأساس في تكوين كثير من الأعمال الفنية . وكل شكل تعني التشكيل على اختلاف نزعاته ومقوماته وسبق أن فردنا له باباً كاملاً في الجزء الأول (يرجى الرجوع إليه) .

ونؤكد على خطأ شائع بين الفنانين حيث يطلق كلمة شكل على الهيئة والعكس بالعكس دون محيص وتمييز ونحن نؤكد هنا أن خصائص الشكل هي غير خصائص الهيئة ويجب التشديد على هذين المفهومين للملا نفع في تبس المفاهيم السطحية والخطأ بين هذا وهذا .

وهكذا فالشكل له صفات تكوينية ذات خصائص شرجية ومنظرية بينها الهيئة هي المظهر العام الذي يحتوي على جميع عناصر الفن .

٢١ - المواد والآلات والأدوات واستعمالها

إن من أهم العوامل المادية هي علاقة الخبرة باستعمال مواد التشكيل مع أدواتها . من جص وحجر وأوان وورق وحبر . . . مع المكائن الحديثة لتعبيد الارض إلى الفرشة الصغيرة الملونة في الرسم كل تلك تعتمد

على مهارة مستعملها وخبرته وعلى الجودة المتكونة هذه المواد حيث العطاء الجيد كلما كانت المواد والآلات جيدة كانت النتائج جيدة وسبق لنا شرحها شرحاً وافياً .

٢٢ - شجرة عناصر الهيئة

إن الشكل (٨٣) يوضح أهم عناصر تكوين الهيئة وعلاقات بعضها ببعض وأغلب ما ذكر فيها مشروح سابقاً في هذا الكتاب (الجزء الأول والثاني) وموضح خصائص كل عنصر وعلاقته بالعناصر الأخرى من الناحية العلمية والتطبيقية وهذا الشكل البياني هو خلاصة الدلالة المفسرة للعناصر من الناحية النظرية علمياً ومن الناحية التطبيقية فناً .

ولكل عنصر خصائص يجب معرفتها من قبل المنتفع بمتبعي ممارستها وسوف نوضح الأساليب التكوينية للهيئة كعمية إنشائية في الباب الأحمر وهو باب التكوين الانشائي وطبيعته وهو البحث الأخير في هذا الجزء .

الباب الخامس التكوين الانشائي وطبيعته

المبحث الأول

تطبيق العناصر انشائياً .

المبحث الثاني

المميزات .

المبحث الثالث

الانشاء كظاهرة .

المبحث الرابع

وظيفة الانشاء .

المبحث الخامس

تطور رؤية الانشاء عبر العصور .

المبحث السادس

المبادئ السياسية وتأثيرها على الانشاء .

المبحث السابع

الرؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

المبحث الثامن

التراث والرؤية .

المبحث التاسع

الانشاء والرؤية الموضوعية .

المبحث العاشر

الختام .

المبحث الأول

تطبيقه العناصر انشائيًا

- ١ - العلاقة بين علم العناصر وأصول تطبيقه فنياً في مجال الانشاء على مختلف الفنون التشكيلية .
- ٢ - التطبيق الفني لعناصر الهيئة في انشائها .
- ٣ - عناصر تكوين الانشاء .

١ - العلاقة بين علم العناصر وأصول تطبيقه فنياً في مجال الانشاء على مختلف الفنون التشكيلية

«المشاهدة تأتي قبل الكلمات والطفل يرى ويتذكر قبل أن يتكلم» .

«وكل الأعمال الفنية التشكيلية من أعمال الإنسان» نتذكر ذلك .

وعن نقول ان العلاقة بين ما نراه في محيطنا وبين ما نعرفه في داخلنا سوف لا ينتهي ذلك ما دام الانسان على سطح هذه الكرة . وعليه يتفق أسلوب ما نراه متأثراً بمعرفتنا أو بمعقدتنا .

وفي قدم الزمان كان الناس يعتقدون بجنة والنار بصورة حتمية مباشرة . فكل من شاهدوا ناراً مثلاً كان مفهوم الاعتقاد بعقاب النار يوم الحشر يحضر أذهانهم ربما كان يختلف عما نراه من اشتعال النار اليوم . وهكذا إذا أحببنا شيئاً ما فإننا لا نبدأ حتى نصل إلى ذلك الشيء وصولاً حتمياً .

فالعاشق لا يبدأ تجاه حبيبته بالكلمات أو النظرة أو أي شيء آخر ما لم يتوج حبه بالزواج الفعلي .

فالرغبة لها مبهدات منها انزعول والكلمات والتقرب والغناء والارهاق الحسي ... الخ . ولكن كل تلك لا تحمل ما لم يصحب ذلك الزواج النهائي لهذه لظاهرة الانسانية .

ونحن نرى المرأة الجميلة لأننا نرغب في رؤياها ولذا لا نحب أن نرى إلا الشيء الذي نرغب به أو نرغب في مشاهدته . وليس من الواجب أن نرى الأشياء بلمسها فقط لنحس بها بالرؤية . بل المشاهدة في الكثير من الأحيان تخفي عن اللمس . ومن هنا كانت أهمية الفن التصويري بشكل عام وأهمية تكوينه وباحث على بحثه ونطلب الآن منك أن تطبق عينيك وتحاول أن تلمس ما حوالتك حتى تحس بوجودها . حسناً فكم من الأشياء سوف تحس ؟ هل بالقدر الذي تراه عادياً ؟ طبعاً لا . فالرؤية والمشاهدة هي التي تنقل إلينا ما نرغب رؤياه ونحن لا نرى عادة مادة واحدة فقط بل نرى عدة أشياء والأهم من ذلك نرى العلاقات بين جسم وجسم ومادة ومادة وإنسان وإنسان وحيوان ونبات إلى آخره . وهذه الرؤية تولد العلاقة بين ما نرى وأنفسنا وعليه هنا تنشأ الرغبة في تثبيت ما نرى خاصة فيما إذا كان ما نراه أمراً مهماً بالنسبة لنا .

فالعلماء المشاهير يرغب بالاحتفاظ بصورة المرأة الجميلة لذا يرغب في رسمها ويرغب في رسم منظر جميل لذا يرغب في تصويره ، وهكذا تنشأ عالم التصور مع الرغبة وعالم الفن التصويري مع المشاهدة . «وعالم التكوين والتعبير» أي عالم التعبير بواسطة الهيئة «عالم التكوين الانشائي» .

ونحن نقول ، كما نرى المحيط الخارج عند كذلك فانه نرى من قبل الغير ، فمثلاً لو كنا واقفين في وادي

وبالقرب مما جبلاً فإن من يقف على حبل نه القدرة على مشاهدتنا وهكذا نحن نرى ونرى .
وعليه نرى قبل أن نتكلم أن عمية الرؤية دائمة قائمة وفعالة . بينما الكلام لا نسمعه دائماً ولذا نؤكد أن
الرؤية هي فعالة دائماً دون توقف وما نراه نحن أماناً وقبلاً هو في الحقيقة يمثل رغبتنا في قبوله بطريقة مباشرة
أو غير مباشرة إن ذلك يتوقف على مدى ما نرغب في مشاهدته .

وجميع الصور المشاهدة في الطبيعة أو التي ينتجها الفنان أو آلة التصوير أو السينما أو المشاهد المسرحية هي
من عمل الإنسان وتأليفه حسب رغبته . ويولد لما كانت مشاهدتها أو إنتاجها فنياً .

وكل ما نراه أماناً نترجمه كما نرغب نحن أو في كثير من الأحيان الحقائق المرئية تختلف عما نرغب ولذلك
إنما أن نتركها أو نحاول تحريفها حسب هذه الرغبة أو إن كنا مرهفين كمنابرين نحاول أن نضع هذا التحريف
الراغبين فيه في حيز التنفيذ إذا لم تعترضه معوقات أخرى فوق إرادتنا أو منافية لما نرغب .

وحيث أن سرعة الضوء = ٣٠٠,٠٠٠ كم/ثانية في الفراغ

وسرعة الصوت = ٣٣١,٥ م/ثانية في درجة الصفر الحرارية في الفراغ .

من هنا نستدل مدى تأثيرنا برؤية الأجسام والصور دون الكلام . فالكلام في حالة التصور داخل الدماغ
أبطأ من حالة تصور الدماغ للصور الخارجية المرسلة إليه وذلك بحكم سرعة الضوء وقابلية الدماغ الغريزية
على ذلك .

وعليه فالتصور وضعت لأن نبيه ونفوس النعم عن طريق رؤية الأشياء التي لم نرها سابقاً أو كانت غائبة
ورأيانها حالياً بحيث رسم الصورة لنبيء ما يدوم أكثر مما يظهر أماناً إعتيادياً وربما أردنا بقاءه فثبت من السنين
أو أكثر ضمن الصورة المنتجة فنياً أو التمثال المنحوت . ونحن هنا ننقل إلى الحقيقة التالية . وهي أن ما نراه
أمام أعيننا من مشاهد ربما يراه غيرنا لا يعدون على الأصابع بين العمل الفني الذي تنتجه نراه جماهير
والآلاف من الناس وعلى مختلف الأحقاب والعصور .

وبهذا تظهر فائدة العمل الفني للجماهير مثل اللوحة . والسينما والمرحج والتلفزيون عدا أن بعض هذه
الانتاجات للمهنة المعبرة تبقى مسجلة عشرات أو مئات السنين ندعها لتراها الأجيال التي تأتي من بعدنا ويعرفوا
ما رأيناه وكيف رأيناه . وعادة حينما ترى الجماهير عملاً فنياً مسجلاً أمامها أي كان تكويبه أو موضوعه فأنما
تبتغي من رؤياه ما يلي :

- ١ - الجمال .
- ٢ - الصدق .
- ٣ - الإحساس .
- ٤ - الحضارة والبراء .
- ٥ - الحقيقة .
- ٦ - الحالة الراهنة (الظريف) .
- ٧ - الذوق .
- ٨ - العاطفة .
- ٩ - المصنوع والموضوع ... الخ .

إن هذه العوامل التي تدفعنا لمشاهد للرؤية هي تنبع من نتائج العمل الفني الثابت كالصورة مثلاً وربما بعض
من هذه الحقائق تغير عسباً واجتماعياً بتميز الزمان والعصر والمكان .

فتمثال صنعه ميخائيل أنجلو قبل أربعمائة سنة غيره عما تحته ميللرول وبيكاسو المعاصرين . وسنين فيما يلي من البحوث أثر انصور والفكر المعاصر على مظهر ودوافع العمل الفني وتطوره .

ونرجع إلى المشاهدة ، فنحن حيناً نرى منظراً طبيعياً مؤثراً نفرض أنفسنا في وضعه دون شعورنا وهكذا حيناً نرى فناً لعصور خلقت نفرض أنفسنا فيه وقد رجعنا بالذات إلى ذلك الزمن البعيد أي رؤية العمل الفني القديم هو امتداد لذواتنا في خضم العصور السالفة وامتداد لها حتى الوقت الحاضر .

ولذا ف رؤية الأعمال الفنية القديمة هي تسجيل خاص بمفاهيم العصور السابقة وكيفية إمتدادها للأجيال التي بعدها وربما ساعدتنا على دراسة مفاهيم تاريخ ونفسية وبناء هؤلاء الأقوام ونظرتهم إلى الحياة عبر ذلك العصر مما يجعلنا أن نتعرف على الفرق في أصول تفكيرهم وتقبلهم للحياة عبر التواريخ التي ذكرناها من حيث الحضارة والثرات والدولة والرؤية والعوامل النفسية .

فالمشاهدة هي إحدى العوامل الرئيسية في الحياة مثل الهواء والتنفس تقريباً ونحن نعرف ماذا يعاني الأعمى من جراء عدم المشاهدة وأي عالم يكتفه في ذاته وما مدى بعده عن الحياة الرئيسية للناس الآخرين من جراء غريزة المشاهدة والرؤية والتصور .

٢ - التطبيق الفني لعناصر الهيئة في إنشائها

وقد بينا سابقاً من الناحية الفنية والفكرية أن لبناء كل هيئة هدفين :

١ - رؤية .

٢ - فكرة .

والربط بين الاثنين يتضمن بناء العناصر للهيئة المراد تكوينها كعمل فني إنشائي على الخط التالي :

إن عناصر التكوين بالنسبة لرؤية الفنان في الغالب تتوقف على مدى احساسه بأهمية الموضوع ومن ثم السيطرة بعنصر معين لابرار معالم اللوحة أو العمل الفني .

فالعمل الفني لها يتوقف أمره على المادة المرسوم بها مثلاً حيث المادة لها دخل في الاختراع والتعبير . فالزيت مقوماته غير الألوان انائية هذا من جهة ومن جهة أخرى أن سيطرة نرعة معينة وواضحة من العناصر تؤثر في المشاهد وتقله إلى تخفايا اللوحة فمثلاً يريد الفنان أن يبرز النزعة المنسجمة (الهارموني) في اللوحة كعامل جمالي يقودنا إلى معاني وتخفايا شخصية يريد رسمها . نجد المسحة الطاغية لهذا العنصر الحيوي أمر يساعد على نقل الفكرة المراد تصويرها بواسطة هذا النوع من التعبير الذي يبنى العلاقات بين لون ولون وضوء وضوء ، وخط وخط ، وسطح وسطح ... الخ . بشكل منسجم بعيد عن النشاز أو عنصر التضاد .

وتم فنان آخر يجد أن لوحته يشتملها قاعدة العنف الدرامي مثل موضوع عن الثورة . هنا يحتاج إلى إبراز الألوان المضادة contrast العنيفة الحارة الشدقة والمنفعة حتى تعطي السيطرة الرئيسية للفكرة وهكذا .

وهناك من يعتمد البناء التكويني للتعبير الانشائي كعنصر أساسي للتعبير عن الموضوع .

مثلاً تستخدم الخطوط الحادة القوية في رسم الأشكال على هيئة مكعبات أو ما يشابهها في كتل صريحة

متكافئة موزعة توزيعاً يتفق مع الفكرة والهدف . فالنزعة هنا نزع تكعيبية هندسية صحة الكتل تساعد على أسلوب تعبري بواسطته يؤثر على المشاهدين وربما كان هذا الانفعال وندرته في الاسلوب يؤدي بالفنان إلى اظهارة في كثير من أعماله فيؤثر بالجو الفني الشائع وربما تبعه بعض الفنانين المعاصرين له فيكون بذلك قد أثر في التيار المذهبي لمدرسة جديدة تسمى مثلاً المدرسة التكعيبية . وهكذا صار في عهد بيكاسو في فرنسا .

كما أن أسلوب تكوين العناصر في ملء الفراغ له دخل كبير في التعبير التكويني للهيمية فالسرعة الظاهرة في الحركة للأشكال والأشخاص له مسحة معينة . والهدوء والاستقرار له غير هذا وهكذا كما شرحتنا في البناء . ولكل عنصر من هذه العناصر له أغراض تتفق مع الرؤية المخرجة التي يؤديها الفنان إن كان على صعيد الرسم أو التصميم أو النحت أو العمارة .

إن أسلوب التعبير في الانشاء عديد الغايات وعديد الأهداف والرؤية وكما قلنا الربط بين الفكرة والمضمون مع الرؤية المادية للوحة أمر دقيق يحتاج إلى خبرة ودراية عالية في التكوين . رغم من يقول أن الانشاء يمكن أن يمثل الشخصية عند الفنان فهو حر بما يفعل .

نعم هو حر بما يفعل ولكن أين هو التميز بين القوة والضعف ، أين هي الأسلوبية ، أين هي قوة تركيب العناصر المقرونة بالمشاهدة ، أين هي عوامل نجاح العمل الفني ؟ كل تلك أسئلة تحتاج الاجابة عليها وخاصة عند العارفين من النقاد وأساتذة الفن والمحبين بذلك .

٣ - عناصر تكوين الانشاء

سوف نقصر على أمثلة تسعة في تكوين العناصر كمتاذج سمية ذات سمات واضحة :

- ١ - البناء المعماري والهيمية
- ٢ - العلاقات والعناصر والهيمية مضمنة في الأشكال المختلفة
- ٣ - الصفة المسيطرة الطاغية
- ٤ - الحركة والهيمية
- ٥ - اللون والضوء والحركة
- ٦ - الجو والحركة
- ٧ - الإنسان والهيمية
- ٨ - المنظور والهيمية
- ٩ - الحجم وتكوين هيأتها الانشائية

١ - البناء المعماري والهيمية .

الشكل (٨٤) الانشاء الشائي العمودي والأفقي :

إن الشرح الحاصل في هذا الشكل (٨٤-١) هو عبارة عن تنظيم عناصر تكون هيئة إنشائية : — تنحصر في عناصر الكتل ذات الخطوط العمودية لسطوح وجدران الممارات الهندسية . وافقياً للشارع وخطوط الأرض إن هذه العمادة في الخطوط ذات العنصر المسند بالمطور تؤدي إلى تصميم معماري إنشائي الاستقرار كما يظهر في (٢-٢) المثلون بالألوان المائية حيث درجات اللون الفاتحة مع الظلال الساقطة على مستوى اشرار وعلى جدران الممارات المقابلة في الجهة اليسرى وحركة كتلة الناس المزدحمين في منطلق شوارع هذه النوحة التي تمثل الفراغ

شكل (٨٤) الانشاء البنائي العمودي والافقي المستقر

ن ١ التوزيع الأفقي



ن ٢ - التوزيع الفضائي بالانشاء البنائي العمودي الملون مائياً



المتحرك كشراع له جماهير يؤمه لنشراء واخرى . فهنا أحد عناصر الملوحة الرئيسية هو البناء المستقر المتعاود كما
ظاهر في الأسهم في النموذج الأعلى على جهة التمس . نجد توزيع الاشخاص وكتلهم المتحركة في الجهة الخلفية
والجهة الأمامية والصلة بين هذين الموقعين الكتل الانسانية عبر خطوط المنظور الأفقية التي تمتد البعد المتروك
الواصل بين المقدمة والخلفية

ب - العلاقات والعناصر والهيئة

إن الانشاء البنائي واضح في هذين النموذجين ككتل صلبة وكذلك كنود وظل وجو وكتل من الناس
متحركة مولدة الحركة الديناميكية الصاحبة في أسواق مثل هذه .

فالتعبير الواضح الرئيسي هنا هو انشاء أو التكوين هيئة بالية الزرعة تعبيراً ودهنياً وتطبيقاً .

كل العناصر الأخرى من منظور ونور وظل وهندسة وأشخاص وحركة وصوت للحركة وكتل وتوزيع
وتناسق ... إلخ من العناصر نخدم التكوين البنائي المهدفة هاتين اللوحتين من أجله .

فالبناء التكويني للهيئة هو الهدف الرئيسي لهذه العملية الانشائية .

الشكل (٨٥) تكوين إنشائي متعدد العناصر الفنية يتميز بالتمسحة العاطفية بين الانسان والحمام والافقة
القائمة بينهما .

ج - الصفة المسيطرة الطاغية

تتميز عناصر الموضوع من زجلتين بقضبان وقت فراعهما في حديقة عامة وقد اعتاد أحدهما أن يضع
الخمام والثاني يقرأ جريدته . وقد أبرزنا الناحية النفسية والذهنية في العلاقات بين الحمام والانسان وكيف أن
أحد الحمام قد وقف على رأس قارئ الجريدة دون تكلف كأنه أمر طبيعي بينما الثاني يضع بقية الحمام .
نوخينا في الحركة أن تكون دائرية مركبة مركبة لتربط العلاقات والفضائل والأجسام مع بعضها حتى
يظهر واضح كل من هذه الأشكال معنوية لأجل كسب العملية الفنية تصويرياً .

النموذج (١) يمثل تخطيطاً بالأبيض والأسود والأبيض هذا الموضوع

النموذج (٢) يمثل نفس الانشاء مع تحويلات بسيطة ولكننا حافظنا على نفس الركانز في الحركة للعناصر
وعلاقات بعضها مع بعض وأهم ما في الحركة هي الطيور والأشخاص والناحية النفسية الظاهرة على وجهي
الشخصيتين الرئيسيتين في الموضوع ومن خلال هذا الربط ينتج العلاقة بين تأسيس العنصر والأشكال
بالتفكير . والحركة العامة هنا في (٢) حركة حلزونية ليس إلا إذا ما أمعنا النظر من الحمامة اليمنى على كتف
الرجل الذي يطعم الحمام ونحركنا باتجاه اليسار ثم تحولنا إلى اليمين وهكذا سياحة في الساحة دون تكلف .

د - الحركة والهيئة

السطوح الشكلية الرئيسية مساندة لأشكال وحركة الطيور .

— أما السائب والموجب في ملء المساحات فهو واضح والسائب مركزه الوسط ويمتلئ السماء بينما
الموجب يمثل الأشخاص والطيور والأشجار والمقعد والخريدة .

هيئة تعبيرية ذات مضمون عاطفي بين العلاقة بين الإنسان والحمام مكون من عناصر مختلفة مع حركة مركبة والأوال مناسبة مع نور وظل يساعد على إظهار الموضوع الواقعي فقط.



٢ - تكامل الأشياء من عناصر مختلفة أعطت حيوية ظاهرة للحركة والمناخ





— والألوان تغلب عليها مساحة تتناسب إلا في حالة الرجل الذي يطعم انصبور فهو لون حار مضاد contrast مما يترك انجموعة التي حوله .

— أما الضوء فهو هادئ، وخفيف بحيث يسجج مع الألوان والموضوع الشعاعي الذي له علاقة إلفه مع الطيور الناجحة .

— عناصر المكويين المادية هي : الانسان ، الطيور ، كيس الحب ، الجريدة ، المقعد الخشبي ، الأشجار الخشبية للحديقة . السماء الفارعة وغيومها .

شكل (٨٦) الصفة المسيطرة الصاغية في الانشاء التصويري .

الموضوع الأنشائي : الصيد والصيد في الصحراء .

(ن - ١) التزاوية اليمنى : يمثل التخطيط الصغير في الشكوين الحركي الدائري حيث مجموعة الفرسان يتحركون إلى الأمام بنفس الوقت وضعهم في الحركة مع حولهم حركة دائرية ذاهمة إلى الأمام وتركيب العناصر متوقفة على الهدف والعصر المسطر في شخص الفارس الأبيض وكذلك حصانه أما الثلاثة الآخرين فعنصر مجموعة الانشائية المساعدة للتركيز على حركة ومضون الانشاء الذي يمثله الفارس الأبيض كما في التودج (١) حيث يقف الصغير على اليد اليسرى للفارس وهو لابس كماً من الجلد السميك كما هي العادة لفرسان الصين لصحراوي عند العرب .

هذا السيادة للفارس الأول ويتمثل باللون الفاتح حيث يستمر في حركته إلى هدفه وهو الصيد ومعه ثلاثة آخرين يخوهم أثناء المسيرة .

(ن - ٢) وهو التودج الملون وهو هنا لا يختلف شيء عن الأول غير أنه ملون بألوان مائية خفيفة ونكس أكداً بلون غامق على العنصر المسيطر وهو الفارس الوسطي حامل الصغير .

فعنصر السيادة ظاهرة في مركزه ونكوته ولونه وعلاقته مع وملائه الآخرين حيث تقصداً اخداف من السيادة لتقيم هذا الفارس العربي وربما كان كبير قومه بالعرض والفكرة والمضمون . وهذا المضمون واضح فيما حيث وضعنا القيمة الأساسية لهذا الفارس يساعد في تكوين الفكرة الواضحة ضمن المضمون الفرسان الآخرين وهكذا نكوناً عناصر مختلفة للحركة ونكس هدفها واحد وأعطينا السيادة لرئيس هذه الجماعة بأن أكداً على اللون وحملنا الألوان مقارنات منسجمة رقيقة المعنى .

إن التخطيط هذه الفكرة مع التصور القصصي الواقعي أمر يستوجب اندراسة لحركات الخيول مع نسب المنظور ونسبة الفرسان إلى حجم الخيول . والهدف من الانشاء والتركيز على السيادة حسب المخطط الموضوع .

شكل (٨٧) الحركة والهيئة انشائية

رمز بالتودج (ن - ١) عن موضوع تصويري هو "لعبة كرة القدم" وهو من المواضيع الشائعة التي تلعب عشرات المرات كل يوم في العالم .

هـ اللون والضوء والحركة

وهذا الموضوع يعتمد على الحركة لجسم الانسان ومدى انسجام هذه الحركة مع معنى الموضوع الفني



إن التأكيد على الأشخاص في الكتلة الأمامية و هي تمثل أحدهم يظهر في الهواء تصرف التكرار رأسه أو رجليه مألوف . وكذلك غيبة اللاعبين .

وقد أثرنا في مستطيل الزاوية التي كهيبة إتحاد أهم الحركة وحيدة بعضها ببعض ليس للدارس في الأصول التركيبية هذه الحركة الخطط لها مسبقا حتى يساعد البناء الحركي العام للأشخاص وحيدة بعضها من أجل هدف التوافق بالكرة وصرفها إلى الهدف .

أما (٢-٣) فهو يمثل نفس الموضوع متكاملًا من حيث الجو العام والألوان المميزة للبريق المتناسين والقوة المتضاربة لهذه الألوان . والألوان هنا عموماً مكونة حوا إنشائية بمصاحب هذه الألعاب على العاكس . وقد توحيًا في هذه التماذج أصول التخطيط التفكير والتصور في تنظيمات عساية مكونة من تخطيطات أولية ملهى توحيد عادة من الطبيعة أثناء اللعب الحي في أحد الألعاب ثم تنسق مع الأفكار التصورية لأخرها كما نشاهدنا في هذا الشكل حيث تحقق وتقييد اللعبة من خلال تكوينها إنشائياً بأسلوب ونمى مقبول .

شكل (٨٨) اللون والقوة والخركة

إن موضوعاً مثل هذا أساسي التكوين حيث يعتمد على عناصر ثلاثة رئيسية وهى اللون والطبيعة والقوة ، والطبيعة والإنسان وحركته الطبيعية مع هدف الموضوع وعلاقته الطبيعية والنفسية .

فلنوضوع الإنسان هنا مصمونه الانقاد من الخطر حيث ضايف حاول انفسلق على شجرة على حافة وادي فانكسر العصى به بينا أحد يولي حاول رفاقه إبقاده بأن شد بعضها بعضاً هذا الغرض والموضوع هنا يمثل أولاً طبيعياً رفيعة المادة حيث وصفت بالألوان المائية كما في (٢-٣) وكهيبة صياغة الأشخاص الأربعة كهي متهم يقوم بواجب يكمل عمل الآخر ليعرض أساسي وهو مضمون اللوحة الفنية الانقاد . لم نشأ أن نبتاع في اللون بل اكتفينا بنعمه عاملاً أساسياً مضمناً القيمة الصورية حسب التطور اللوني في الطبيعة . وأظهرنا في اللوحة (العمق المنظوري الأفقي والعمق المنظوري العمودي) حيث عمق الخاوية الخطرة التي ربما تؤدي إلى الموت . متوحين شفافية اللون .

نوحينا هنا الحركة والفزع بضم الحركة بشخص النوحة حيث نعلمنا نشعر بالمعاونة الخطرة لتحليلهم رفيفهم الذي أحد يترن إلى الخاوية . إن مبعداً في الحركة واضح وذلك لتحريك الإنسان كما هي العادة .

وعلاقات اللون وإستخدامه الصوري قد ساعد على صفاء الرؤية موضوعية . وقد وجدنا عرض الشمس في الوسط كمرکز ضوئي ينبع منه النور متورعا مشكلاً أشعاعي في كل حداث النوحة ونعطي بعض التكرار الواسطي لنحكم وجود النور ولم نشأ أن نفسر الحركة مستطيل جاسي وذلك لوضوح الفكرة ونائها .

و جو والحركة

إن الشكل (٨٨) يمثل عنصري الجو والحركة .

فالجو هنا هو طبيعة خالية فيها أشجار وادي وطرق زراعية خالية من الإنسان تصلح لأن تكون منطقة نزهة ولعب للشباب والأطفال وأحو هنا واضح إذ يتكون إنشائياً من الأشجار الحرفية والغابات البعيدة والخضرة الزائدة ونحس لعصر مع صفاء السماء والطرق الواضحة الممتدة عبر المشهد الملاحظ في صحن الإنسان اللوني المساعد على الضوء المعين بقيمة الألوان المدرجة عملياً في التوزيع كإشارة وقيمة ضوئية



۲۔ سکھ اسٹیج پر حرکت مع تھوڑے و تھوڑے صحنہ ٹوک و لاسچہ



أما الحركة . فهي تتكون مما يلي :

- ١ - الشعور بحركة ضوء الشمس
 - ٢ - رقة القيم الضوئية مما تعطي فضاءً وجواً فسيحاً جميلاً
 - ٣ - حركة الأشجار وتعاطف بعضها البعض وانسجامها لغرض تكافل الموضوع من حيث تركيب بناء الجو .
 - ٤ - حركة الشباب الأربعة الواضحة الجدية من جراء الخطر الحاصل من سقوط أحدهم إلى الهاوية وكيفية ربط هذه الحركة بين الأشخاص الأربعة بحركة منطقية .
 - ٥ - حركة إنكسار الغصن الذي بقي بيد الساقط والاسراع من قبل زملائه لربطه وإنقاذه رغم الخطر المعروضين له من جراء هذا الانقاذ
 - ٦ - حركة الأجسام حسب منطوقها الختامي من فرع وحركة الأذرع . حركة الرأس والجسم وحتى الألبسة والقبض على 'جاء' من جسم بعضهم البعض من أجل الهدف
- الحركة هنا واجبة وحمية لغرض اسعاف الشخص الساقط ويجب أن تكون واضحة الهدف والقصد طبيعية التصوير والرؤية .

٣ - الانسان والهيئة شكل (٨٩)

من أهم عوامل وأسس التكوين الإنشائي تصويرياً هو الانسان . والانسان لانفسه حيويته وحياته المعاصرة بل نقصد كل أهدافنا التي خلده وترفع من شأن قدراته وشأطاته وأعماله . تصوير الانسان في مختلف حالات الحياة أمر ضروري حيث يقيم عمله إن كان في المصنع أو الحرب أو السياسة أو الاحتجاج أو الحياة اليومية أو بصور تاريخيا وما اضطلع به أمره من حروب وتحارب أفادت الانسانية في تقدمها أو تأسيس مجتمعاتها .

وكما إننا نعتبر الانسان قمة في جمال الطبيعة حيث لرحل في مزايا قوته كرياضي صحيح الجسم كذلك المرأة في جمال عقلها وجسدها وروحها تماماً كما في الرجل .

وحيث الحياة لها مقتضيات عديدة لتصويرها لذلك يستوجب من الفنان الأخذ بها .

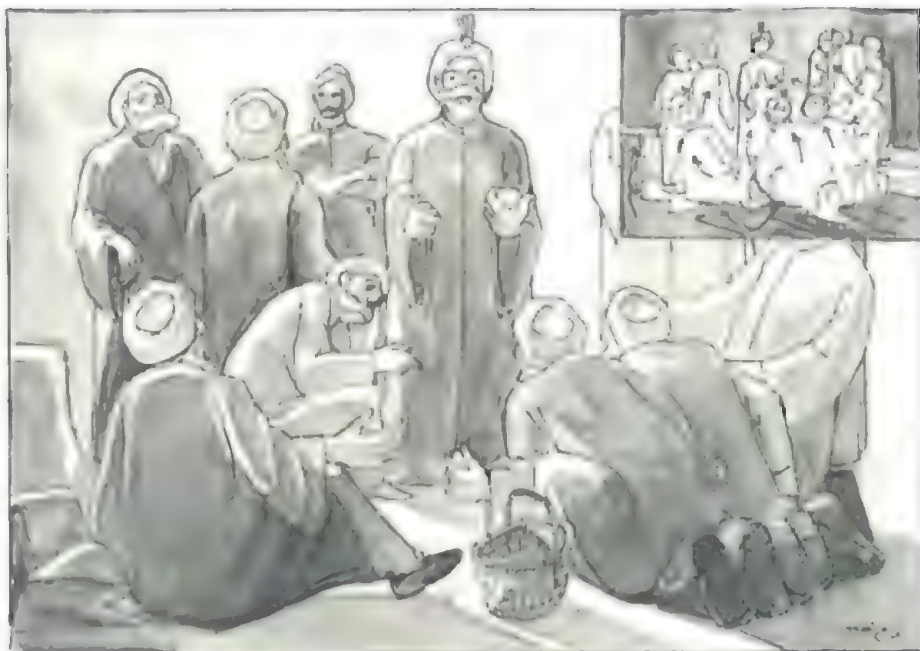
وإذا تخبرنا أعمال جميع الفنانين في العالم فإننا نصل إلى النتيجة الحتمية في التكوين من بيكاسو حتى ميخائيل أنجلو وحتى اليونانيين والآشوريين والعراة نجد أعمالهم الفنية إن كانت عمارة أو نحت أو رسم وحتى الزخرفة كانت تكويناتها تحتوي على الانسان كعنصر أساسي .

الشكل (٨٩) بين القصد المركز إنشائياً من أجل هذه الفكرة موضحين ذلك بما يلي .

إن عمئية حركة الانسان وأسلوب معيشته وطريقة تنفيذ أهدافه في الحياة وإظهار الرؤية الواضحة من خلال حياته العامة والخاصة والأخذ بعواطفه وأسلوب تفكيره أمر له علاقة بمحضارته وما مر به خلال تراكبه هذه الحضارة ومجزاتها التي أعطت زخماً تجريبياً للأجيال التي أتت صاعدة في سلم الزمن والمستقبل . وموضوعنا (٨٩) يمثل جزءاً من هذه الحضارة ومدى إهتمام الحكام العرب بالعلم الذي ينضج الفكر الانساني . ونجد في نموذج (١) تحقيق إنشائي له علاقة مباشرة بحياة الانسان العلمية والعلماء . وقد وضعنا في تكوين حلقتي ما يعادل إننا عشر شخصاً في وسطهم الخليفة المأمون . وقد دخل عليهم في مدرسة بعدادية أثناء راحتهم يناقشهم في قضايا علمية ومعه مرافقه وحرّاسه .

شككى (٨٩) الانسان وعلاقته بالبيئة كمحور انشائي يعتمد جواً سبباً تفاعلية الانسان في موضوع بئس البيئة الأمين يدخل على العلماء

ن ١ .. ليحاورهم



ن ٢ - الخليفة المأمون يدخل على العلماء في بيوتهم وقت الراحة ليحاورهم في أمور علمية



أظهرنا هنا الأرياء العباسية وكيف كان العلماء يلبسون العمامة البيضاء وأنجيب العائفة اللون وكذلك أظهرنا فصل النصف واضح في التكوين والساعة ربما كانت صباحاً. وكذلك يتبين لنا سحنات العلماء وأنحى التي تميزهم .

وجمعنا الأشخاص في استماع وحوار وجلسات مختلفة وفيها شيء من الدهشة والمناخنة . وحركنا الخيفة والتعبير بشكل يسجهم مع الهدف من المضمون ، والتعبير هنا يتميز بالأسلوب الواقعي المبسط المختزل نسبياً .

إن عممية التكوين هذه تظهر لنا النزعة الإنسانية والعلاقات بين الحاكم والعنماء من رعيته ومدى محبة هذا الحاكم لعلوم والمعرفة والبساطة التي كانت تطبعه حينما يلتقي مع العلماء والمدرسين .

أما الألوان فهي مائية شفافة زرقاء وفيها قليل من الألوان الدافئة بألوان أربعة أو خمسة أشخاص كعامل توقيعي موزع يناهض التساقط اللوني . امارموني : فيحرك الأبعاد كما أن الدرجات اللونية واضحة في الأجسام والأبعاد والطلاء .

والبناء ظاهراً العمارة بأسلوب عباسي واضح وقد اعتبرناه خلفية لتحريك الجو المدرسي الذي يساعد على الموضوع وكذلك خصرة الأشجار المظلمة للخلفية وهي كتلة مسندة .

إن الكتل الانشائية المتحركة والمتجمعة ذات الطراز المعين والسن المتوافق . وخاصة أعمارهم بما يقرب الشيخوخة أعطتنا فكرة العمر الطويل الذي قضاه هؤلاء العلماء في الدرس والتحصيل كما كان يحصل في ذلك العصر .

هكذا نتمكن من الوصول إلى إنشاء ذو هيئة لها علاقة وثقى بالإنسان من خلال تكوين الضايغ وأنجو المناسب .

ح - المنظور والهيئة

شكل (٢٠)

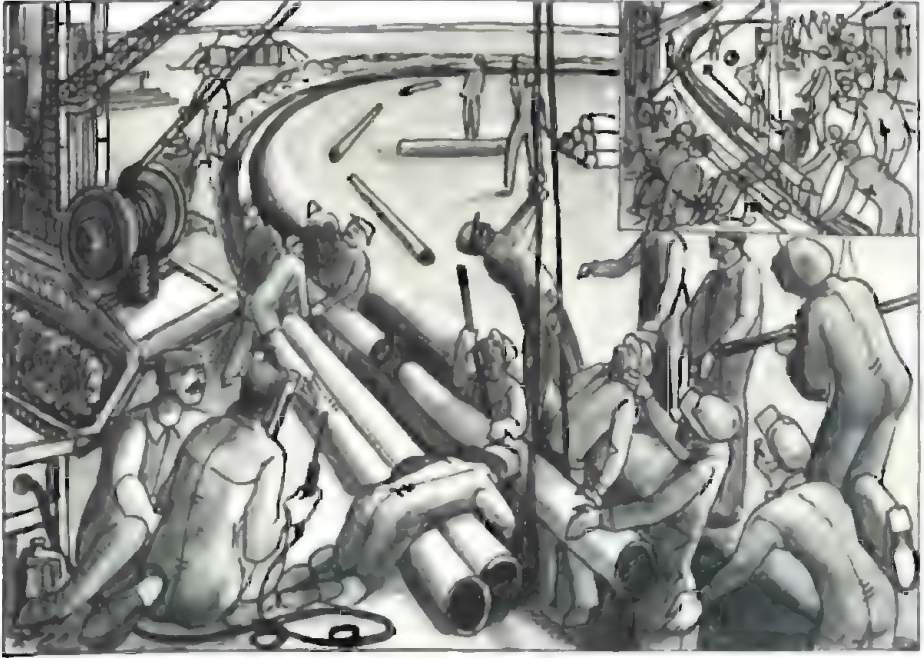
إن من أهم عوامل إظهار التصوير الواقعي أو الطبيعي مع التخطيط في تكوين إنشاء أي لوحة كانت تابعة هاتين المدرستين يجب أن تم عن طريق العناية بتطبيق علم المنظور قدر المستطاع لأعضاء المساحة الواقعية إن كانت تخطيطات منظورية أو لونية أو إنشاء طبيعي أو واقعي دراسي . وقد سبق وأن شرحنا المقومات الأولية لعلم المنظور في باب الخط .

وهنا ستمي الواقعية الطبيعية لتيسر النسب التشكيلية ضمن عملية تطبيق علم المنظور الذي يجب أن يعرفه كل فنان . وهذا يعني ليس بالضرورة تطبيقه في المدارس الأخرى غير التي ذكرنا .

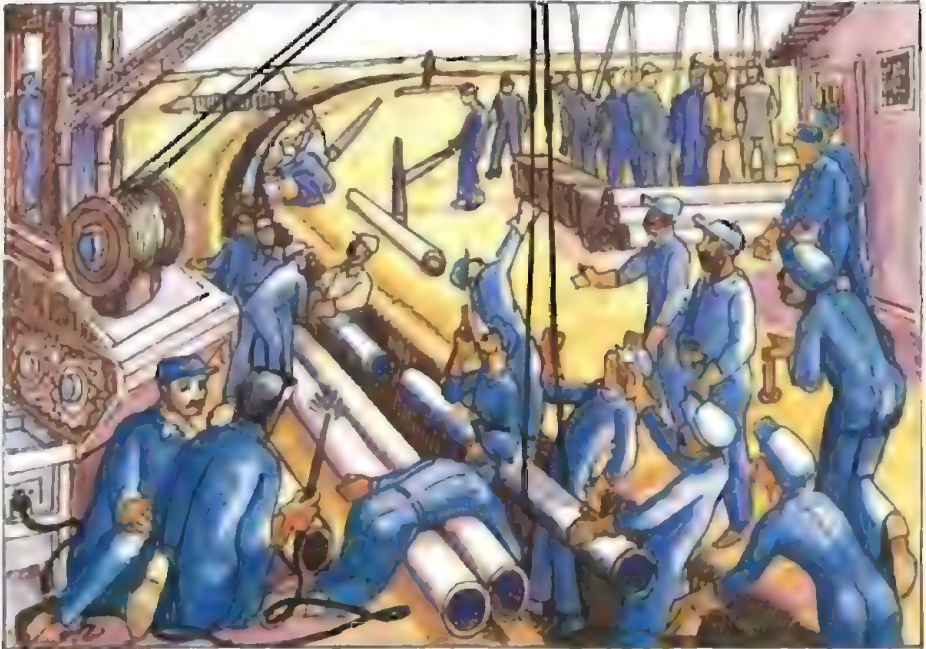
والدراسة الأكاديمية تهتم بنظريات هذا العلم . والعمارة تهتم به علمياً وهندسياً ويسمى Geometric perspective أما الرسامون فيهتمون بأصونه قدر المستطاع دون اللجوء إلى التفاصيل الهندسية لأنهم يبسطون الطبيعة بشكل يختلف عن دقائق وخصائص المعماريين .

ويستوجب هنا القول أن المنظور قد شرحناه في باب البناء لما له علاقة في بناء جسم الإنسان أو المزيئات أي كان شكلها ونوعها وكذلك الحيوانات تنقسم بنفس السمات .

شكل (٩٠) الانشاء المنطوري ذي الحركات الترددية الواقعية
 ن - ١ - عيمان محمود أنابيب النفط في الصحراء على يد المنصر (المنطور)



٢ - احيطة مضخنة التأكيد على المنطور كمنشئ إنشائي متميز في مد أنابيب النفط



ولما كان تشكيل الانشاء المنطوري نه العلاقة الوثقى بالنسب والأبعاد والحركة والضوء واللون ودرجاته كما هي الحالة في الطبيعة . فكذلك نحن نتجه إلى إعطاء نموذج إنشائي لهذا الغرض .

وسوف لا يخطئ عنا ما كان من تأثير للمنظور بعد اكتشافه في القرن الخامس عشر حتى إكتشاف الآلة الفوتوغرافية التي أثرت إلى حد كبير في رسم الطبيعة ميكانيكياً وليس فياً (لأن النفس مربوط بفكر وحس ورؤية الإنسان) وأما بعد الكاميرا ظهرت السينما وعليه فتطور مدارس الفن التشكيلي تطورت بالنسبة لتصور عقل الإنسان وحضارته الصناعية . وكلما اقتربت الإنسان من الآلة ، أي كان نوعها كاميرا سينائية أم فوتوغرافية أم دبابة أم سيارة فاته يحاول جاهداً الابتعاد حسياً عنها بأن يعوض هذا الحس ما فقدته تجاه هذه الآلة من عاطفة بأن يشكر طرق ووسائل وخارج للنفس تقربه من ذاته الداخلية وفلسفته الخرة ونعده عن مفهوم الآلة ومستلزماتها . وهكذا كان ، وخير عصر لهذه الظاهرة هو القرن العشرين الذي يمثل بيكاسو وبرايغ ودالي وموندريان وغيرهم وهذا ما أثر في المدرسة العربية الفرافية كذلك .

وسوف سنرى في الانشاء شكل (٩٠) ما لهذا المعنى من تأثير على مشاعرنا ، وإذا خرجنا عنه ما هو إحساسنا تجاه هذا الخروج .

الشكل (٩٠)

من ملاحظتنا السابقة في تكوين الخط والفراغ والضوء واللون أكدنا في كثير من الأشكال والنماذج الأكاديمية على عنصر المنظور المكون للانشاء كهيئة من أجل أغراض أخرى غير التي نذكرها هنا في مجال الانشاء التكويني .

وبينا هنا أهم الخطوط الرئيسية في تكوين المنظور البسيط في خارج المدن مستندين إلى عامل الإنسان كتجربك لهذا المنظور والنسب بين الأشخاص خلال قربهم وحركتهم وبعدهم مع خط أنابيب السطح الذي يظهر واضحاً في شق الأرض ومعالجته صناعاً نفرض ربطه وتعليقه والآلة القائمة مع بناء مسطورها والبنية التي على الجبين ... إلخ .

إننا هنا أعطينا تخطيطاً واضحاً مع درجات التواء القريب والبعيد لكي ندلل على الأبعاد اللونية والضوئية خلال المنظور كما في (٢١٠) ، وأوضحنا في الزاوية العليا يحمل بناء الحركة مع التخطيط المنطوري كتخصير لعملية أفضل ومتقنة أكثر .

تقوى أن العمل المدروس أمرٌ ضروري لاضهار معالم الرؤية الجيدة المعبرة . والتعبير هنا وسيلة أساسية لاعطاء مفهوم المضمون ضمن الرؤية التي يرسلها للمشاهد حتى يفهمها ويحكم عليها وإخطئ الأساسي هنا . التأكيد على عنصر مسيطر أساسي وهو المنظور التوحي والخطي ، وبقية العناصر تكون عاملاً مساعداً لهذا التكوين كما كانت في إظهار مضامين جميع الأشكال السابقة في هذا الباب .

وبمجل حركات العدال الذين أكدنا عليهم كعامل أساسي في هذا الانشاء يجب التعرف على حركاتهم التي يقومون بها وأعراضها المكملة للواحدة للأخرى من أجل سيولة العمل اليومي المستمر . كما أن البديلة كركي مع الحوزة أمر مهم دراسته لأعطاء هيئة العامل بشكل صحيح مناسب في الحركة والمظهر .

شكل (٥١) المخيم الفرعة والمتنشة وهي موزعة مختلف الأعراض في متحف للفنون متكونة من تماثيل
وصور وحدائق داخلية وممرات



٢ - المخيم الفرعة والمتنشة مع الألوان والصو، والممر والمقسمون كهينة لمشاهدة متكاكس المي



ط - الحجوم وتكوين الهيئة الانشائية

إن كل ما يقع تحت حاسة اللمس أو البصر هو حجم بصيغة أو أخرى فالصلدوق هو حجم ذو سنة أسطح بأبعاد الطول والعرض والارتفاع . والورقة هي حجم لأن لها سمك مهما كان صغيلاً فهي حجم كذلك ولكن يغلب عليها صفة السطح وذلك إذا ما قارن الطول مع العرض كنسبة كبيرة إلى السمك الضئيل . فهي هنا تحمل الصفتين صفة الحجم وصفة السطح وهكذا مع جميع السطوح . وكذلك الحجوم مختلفة الأشكال منها الهندسية كالأسطوانة والقرص والمخروط والكرة ومتواري المستويات ومنشقاتها العديدة ويمكن تركيب آلاف الحجوم المختلفة والمعتدة من هذه الأشكال الهندسية .

وهناك الحجوم اللينة والتي ننتمي إلى عالم الحجوم الهندسية بشكل أو آخر إذا ما حللناها من الناحية التصويرية . فالصلصال الذي تصنع منه التمثال هو لين وحس البقاء والصب اللين كذلك لين قبل أن يجف وحتى المعدن لا يمكن السيطرة عليها فنياً ما لم تصهر بدرجة حرارة عالية لغرض صيها حسب قوالب النحت الفنية الفرداء أخرجاها . فالأشكال والحجوم اللينة هي تلك التي تتركب تشكيباً من سطوح وخطوط غير هندسية وربما كانت أشكالها مقاربة . مثلاً

الرمانة والتفاحة شكل طبيعي كروي غير منتظم إذا ما قارناه بالكرة التي يلعب بها الأطفال وكرة لعبة النيس . وهكذا

والحجوم تنقسم إلى نوعين :

- ١ - حجوم مغلقة كالتي تظهر منها العمارات والدور والصناديق المغلقة حيث لا نعرف ما في داخلها .
- ٢ - الحجوم ذات اللمس الظاهري المفتوح كذلك التي إذا ما رأيناها عرفنا ما هي من مجرد النظر إليها مع اللمس أو بدونه . مثل التفاحة والتمثال وكثير من الأثاث والأشجار والصخور وما إليها .

إن تباين الحجوم في عملية تكوين الهيئة تعطي من الناحية التصويرية مدلول واضح يؤدي إلى معنى مقصود وتجميع هذه الحجوم كأشكال في عمل فني تؤدي إلى مصمون والمضمون يقودنا إلى موضوع نخرجه إلى العالم الخارجي ليطلع عليه الإنسان **فهي في عملية تكوين الهيئة بشكل الأحجام والأشكال التي تساعد على خلق مضمون جديد تصويري المعنى والبرعة** . وهذا العمل يسمى بالانشاء التصويري كأساس أولي فني أكاديمياً وربما كان يمتد إلى الواقع بصفة ولكن لا يعتبره القاعدة الأساس لكل المدارس والمذاهب الفنية ما لم يطرأ على العمل تخوير وتظوير يستند إلى شخصية الفنان ورغائبه وإبداعه .

فالشكل (٩١) يمثل صالة متحف لعرض النحت والصور وكل ما فيها من أشخاص وأثاث وتماثيل وما إليها هي عبارة عن حجوم مختلفة نظمت لأغراض متجمعة والأشخاص هم كذلك حجوم والقاعدة العامة كل حجم يحتل فراغ والفراغ يجب أن يكون مناسباً لعيش ذلك الحجم فيه .

فالصالة هنا هي عبارة عن حجم نعيش في داخله ولا يعنينا خارجة . وفي هذا الفراغ الحجمي قد نظمناه فنياً وبنائياً بحيث يتقدم هدافاً فنية وثقافية واضحة وهي أن يشكل تكويناً صالة متحف * .

* لا ننسى إن لكل فراغ له صفات الحجم وانحيم به أبعاد طول وعرض والارتفاع . ومن الحجوم المغلقة كذلك ما يظهر في داخلها ومن الحجوم المغلقة التي تخبر ما في داخلها كاللؤلؤ التي تعيش فيها والصناديق التي تحفظها الصانع وهكذا . أي أن أي حجم يعطي داخل حجم آخر يجب أن يكون أصغر من الحجم الذي يعيش فيه . أما من الناحية الفنية فيجب أن يناسب مع الفراغ جمالياً ويسعد حتى يحل لنا تأثيراً جمالياً منجمداً بعض صفة تكوينية مادية (المرفق)

فالشكل (٩١) توضحنا فيه هذا المقصد وهي صالة فيها عدة أشخاص ومشاهدين لتتحف الفنية من صور وتمائيل .

وقد وضعنا التكوين في حالة المنظور والأبعاد المقصودة بنسب جمالية وجو معين يساعد على خلق طابع فني بوجود الصالة والصور والتماثيل والمشاهدين مهتمين ومنهمكين في أمورهم لهذا الغرض فقط ليس إلا . وفي الزاوية اليمنى من (ن-١) نجد تحليل الحركة والأبعاد المصممة لهذا العمل . والجو المضيء لانارة الصالة بواسطة ثريا تعطي طابعاً متحفاً قديماً إلى حد ما .

إن الثريا كمركز صوتي نورّع الضوء إلى الجهات الأربعة . والحركة للأشخاص تتبع هذا الضوء المساعد في احتلال المساحات المناسبة للتكوين وأما السيدات اللواتي يتحدثن فهن مشغولات بالتدق وهناك سيدة جالسة على مصطبة في الوسط تنظر إلى إحدى الصور ورجلين في أقصى اليمين يتفحصان أحد الملفات لبعض التخطيطات النفيسة . وشابن يتحدثان عن تمثال المرأة العارية في أقصى اليسار بينما يوجد قصر من التماثيل المنصطعة على الجدار اليساري وهناك مسافة كبيرة تتيح للمشاهد الابتعاد عن التماثيل حتى يستطيع المشاهدة والسيطرة على نسب هذه التماثيل كما نشاهد الشخص في أقصى القاعدة .

إن أسلوب التنسيق والبساطة واحتلال المساحات والمراكز المناسبة في ظهور هذه الحجوم المختلفة منها الحجوم المفتوحة مثل التماثيل والصور ، والحجوم المقفلة مثل المناضد والمصيبة وكذلك الحجوم المضيفة مثل الثريا . والحجوم المتحركة مثل الأشخاص المشاهدين .

كل تلك عوامل أساسية في احتلال مراكز الفراغ المناسب داخل الصالة كمحجم مرغ كبير يستوعب كل هذه العناصر الفنية المتحفية .

وأما الألوان فهي منسجمة ومضادة بشكل يناسب العرض واللوحات ثم التماثيل بحيث ألوان القاعدة والجدران لا تنافس النحت والصور بل تساعد على ظهورها وإضاءتها وتضفي عليها صفاءً ضوئياً مناسباً لا نشاز فيه .

ونعلم جيداً أن الألوان الحيادية ومنها البهاء التي صيغت بها حدران المتحف لاشع ألوانا بل هي التي تفائر بالألوان ولما كانت النحت مرمرية أو حجية والصور ملونة استوح صبح الجدران باللون الحيادي الأبيض الرمادي توحياً لهذه الفائدة .

إن تكوين جو معين من جراء تواجد حجوم معينة أمر يساعد التكوين على إظهار المضمون تصويرياً وجعله مناسباً لما نتوخى من جراء هذا الانشاء المقصود لدينا .

المبحث الثاني

المميزات

- ١ - مميزات العناصر إنشائياً
- ٢ - علاقة الانشاء عامة بالمضمون والرؤية
- ٣ - المضامين الخاصة والعامة
- ١ - مميزات العناصر إنشائياً

إن كل ما مر بنا من أبواب مختلفة شارحن قيم عناصرها وأسبوب تسهيل امكانياتها فنياً واحتمال درج ما يمكن درجه في عملنا الفني وكيفية استخدامها في التركيب الانشائي وإبراز الصفات التي تساعدنا على إظهار المضمون الذي نوحده في العمل الفني أمر يجعلنا نفكر في كيفية صياغة هذه العناصر بشكل منسق لتضمر لنا الحصيله التي نتوصل اليها بنجاح وضمان يساعدنا على إعطاء المشاهد افكارنا عن طريق الانشاء التصويري هذا.

فعملية جمع أو تفريق العناصر الفنية وتحريكها لأغراض تركيب الهيئه إنشائياً هي عملية تشبه الى حد كبير عملية "لعبة الشطرنج" فكل حجر (عنصر) يتحرك بمضمون واتجاه ولا إصراف في وضعها كيما اتفق بل يجب أن تكون خطة مديرة لتحريك العناصر إيجابياً من أجل بناء التكوين العام . ونحن هنا لا نؤكد على قاعدة معينة بل "القاعدة الشطرنجية" نتوقف على اللاعب وهو الفنان ، وأسلوبه في كيفية تحريك هذه العناصر للوصول الى أهدافه الفنية حتى يخاطبنا بلغة سليمة مسندة الى قواعد قد وضعها الفنان بالشكل الذي يرتضيه حسب مقتضيات موضوعه ومضمون هذا الموضوع مسانداً ذلك لأسلوبه الذي يمثله أو البحث الفني الذي يريد أن يثبت لنا من خلال تطبيقه للعمل الفني .

وقد قال اليونانيون قديماً إن كل عمل فني مطبق يجب أن يحكمه الحس والمنطق والعمل الجيد (تكنيك) من خلال المواد والأدوات التي يستخدمها الفنان لاجتاج عمله وهذا العمل لا يتجهج في النهاية ما لم يكن له نظرة خارجية جديدة تأسر القلوب حالياً وبوعياً مسندة هذه العوامل الى تجديد والابتكار والعرف الموسيقي المتوّن لهذا الانتاج وقد أبانوا لنا الطريق العلمي التحليلي في عملية التكوين* .

ونحن نقول أن التعامل مع العمل الفني يحتاج الى شيء من سعة الخيلة في بناء الخريزات المسندة للكليات حتى نبدأ من تحريك أول بقعة للفرشاة الى آخر لمسة للضوء والبناء والعلاقات .

إن المسيرة عبر العملية الفنية تحتاج الى معرفة جيدة قواعد الفن المسندة الى العناصر وكيفية استخدامها عند مقتضى وعدم الاسراف في وضعها أو ترديدها بل الاقتصاد على ما تترجمه هذه العناصر من أشكال وحجوم وعلاقات وألوان حتى تعطى الفائدة الاسلوبية اتنية بعيدة عن التراككة والتكرار .

والتصويع في هذا العمل يؤدي بنا الى إنتاج عملنا حيث يمكن للقاريء أن يحس به ويقرأه بالشكل المؤدي الى المعنى الذي نحن نبيغه منه أو المعنى الذي يجذب المشاهد للرؤية والقراءة والتفسير دون عناء أو تكليف مستقبة .

لا ينبغي في كلامنا هذا أن نساند أسنوباً أو مدرسة معينة بل نحن نعطي القاعدة العلمية في التصرف وهي تنطبق على كل أسلوب وكل مدرسة حديثة أو قديمة شرقية إسلامية أو عربية معاصرة أو مستقبلية . إنه الطريق الذي يثير أماناً مغاليق الفن التطبيقي . إنه عام فهم العناصر وتوزيعها دولياً وأسلوباً يرتضيه العالم الخارجي أي كان لونه ونوعه ومن بعد يأتي الأصرار على الأهداف والأغراض والمصاميم التي تكون أوابها العناصر الموضوعية وضعاً سليماً مقبولاً وناجحاً .

إن للعناصر قواعد وهذه القواعد لها مميزات . وطالما عرفنا الكيفية بتوزيعها وأصولها عرفنا الكلام لصحيح بها وكانت كتابتها للعبارة الفنية ناجحة جميلة ومقبولة .

وسوف يتبادر إلى الذهن ، أنه هناك عبر التاريخ وحتى يومنا احاضر مئات من المدارس والخصارات وكلها بعيدة عن حضارتنا ورؤيانا أو قريبة منا . فهل هذه تستند إلى أولعناصر وكيف؟

هناك مثل صيني يقول يمكن لنا أن نشاهد الطبيعة من زوايا متعددة وكل زاوية مشاهدة من قبل أحد الأشخاص تكون إلى حد ما صحيحة . ولكن تتوقف هذه النتيجة على كيفية تقبلها أو إن كنا من الفنانين في كيفية إبدائها . فمثلاً إذا أردنا رسم ورفى شجرة الأوركيد . فنحن نأخذ غصناً منها ورسمه وربما كان ذو خمسة أوراق . وكانت لنا الغاية من رسمه من خمسة جهات فسوف نرى أن هذه الزوايا في الرسم تعتمد على الإيداء الفني الذي يقوم به الفنان وليس الطبيعة التي أمامنا وحدها . بل العمل الفني المكون من الفنان ومعرفة الأصول والقواعد في استخراج ذلك العمل من خلال زاوية رؤية ما .

وهذه العمليات الخمسة لرؤية متعددة تعتمد على المعرفة والمهارة والصناعة التي يتبعها الفنان من خلال توزيعه للعناصر الأولية في عملية التطبيق أي حسن تصريف القواعد التي يعرفها ويمارسها خلال العملية الفنية .

إن ما ينبغي من هذه المميزات أن محل كل منها محل الآلة التي تبني الجهاز الميكانيكي في كل آلة .

فكما أن الآلة الحديثة - الماكينة - فيها أدوات صغيرة موضوعة كل منها في مكان خاص لتجميع هذه الأدوات حيث تعمل وظيفة معينة تساندها التي يقرها وتشتغل جميعها حتى تقوم بالوظيفة المؤدية إلى تشغيل الآلة أو الماكينة لتقوم بواجبها على ما يرام .

كذلك العناصر لكل منها رسالة تكمل عمل العنصر الثاني الذي يواكبها حيث تجمعها يعني لنا لغة ذات معنى تؤدي إلى رؤية نقرأ بشكل واضح لا لبس فيه .

والعناصر هنا مجموعة من الأدوات داخل الآلة . وهذه الآلة أغراض وطرارز . فكما أننا نقول إن السيارة الفلانية حجمها كذا ذات طراز كذا... كذلك العناصر لها أغراض وتنظيمها يؤدي إلى أسلوب وأسلوب يؤدي إلى معنى ورؤية .

ولكن ليس بالتأكيد أن تكون العملية ميكانيكية أو حسابية كعملية الآلة . بل إن التركيب هنا يتوقف على كل عمل جديد يركبه الفنان وأن هذا التركيب الجديد هو الابتكار الذي نقصده ومن خلال هذه الجدة يخاسم الفنان على عمله .

ونحن لا نستغرب إذا فطنا كلما ابتكرنا فناً جديداً كلما كان نقداً جديداً وطالما كان هناك فنانون كان هناك

مقاد وطالما كانت حضارة متطورة كان هناك نقد متطور وهكذا في سلم التقدم الحضاري والأجيال المقبلة إذ لا يوجد فن محدود متكامل . فالفن مربوط بحياة الانسان وأجياله وحضارته ويتطور سعيًا وراء هذه التقنيات الطبيعية الى المستقبل العميق في حياة الانسان .

ولا يخفى أهمية العناصر الانشائية وميزاتها حيث هي الوسيلة الرئيسية التي تقودنا الى سر العملية الفنية كالمفتاح الذي يفتح صندوق الخزينة . ربما نحن نعرف مسبقاً ما به من مال والمفتاح هو الوسيلة المساعدة لفتح الصندوق ، والصندوق هنا هو الهيئة وهذه الهيئة مفتاحها العناصر ومزاياها حتى نصل الى الخزانة والمال الذي بداخلها .

ولكن لو جهلنا ما في الخزينة من مال ولا مفتاح لدينا . ولكن نحن نعرف أن هذه الخزينة فيها مال مجهول كميته .

فالرجل الضال يفتش عن المفتاح ليفتح الصندوق بشكل يكفل له نجاح العملية لأنه مسؤول مثلاً عنها . ولكن لو كان لصاً أقبل لهذا الغرض فسوف يجهل أمرين : الكمية التي يريد سرقتها بدخول الصندوق والسر الثاني المفتاح الذي لا يملكه .

فأهمية العناصر كما نرى هي **السر في الوصول الى العملية الناجحة** ولكن المغامرة بدونها تؤدي الى مجاهل لا نحمد عقباها ونبتئى نخط مع **الفن حلاً وليس قسراً** ولا عقلاً .

وأهمية مميزات العناصر تحصر عما يلي :

- ١ - العناصر قواعد لا بد من تمسكها وتطبيقها ولكن ليس بالتمسك التمسك بخلافها
 - ٢ - العناصر تقودنا الى عملية تطبيقية مهيأة مصبونة
 - ٣ - العناصر هي سر العملية الفنية في تطبيقها
 - ٤ - العناصر تساعد على هضم علم الص وأصول تركيبه وإنشائه
 - ٥ - العناصر تساعدنا على التعبير التشكيلي
 - ٦ - العناصر هي العامل الأساسي الذي يساعدنا على بلورة الفكرة والأسلوب مع بعضها
 - ٧ - العناصر لها ظواهر أساسية في التأكيد تصويرياً على بعض أو جزء منها لخدمة مجموعة العناصر داخل تكوين العمل الواحد أي (الهيئة والسيادة) لعنصر رئيسي على العناصر الأخرى حسب الهدف الموضوعي كما شرحنا في البحث الأول وبيننا النماذج في كل فقرة منها بصورة مناسبة .
 - ٨ - العناصر هي الدعائم الأساسية التي تكون الحياة في تكوين الانشاء النهائي كتعبير تشكيلي
 - ٩ - العناصر تحل مشكل خلق والابداع والابتكار عند الفنان خلال العملية الفنية
 - ١٠ - العناصر توسع من آفاق البحث الفني عند الباحث ليتمكن من معالجة أعماله بعمق وأصالة أكبر .
- إن ما ذكرنا هي عوامل ومميزات أساسية . ومحمل تكوينها أو تجمعها ووضعها بحذق ولباقة وخفة يؤدي الى عمل أصيل ناجح وجذاب .

وليس أدل على ذلك من النماذج المعروضة لدينا من أعمال الفنانين العراقيين والمذاهب التي يتسمون إليها من

خلال المدرسة العربية أو النماذج الغربية والعلمية الأخرى التي تساعدنا على مفهوم الرؤى المختلفة خلال استخدام العناصر علمياً .

وكما أن كل لغة لها قواعد وأصول للتعبير عن أفكارها وأن هذه الأفكار هي شبه واحدة عند الأمم ولكن الوسائل والأساليب تختلف في كل أمة . وهكذا فالشعر الفرنسي يمكن أن نعرف أفكاره إذا ما أحسننا تلك اللغة والعربي كذلك . لأن الأفكار الانسانية متوحدة تقريباً وهي ترجع الى جذور النفس والانسانية . وهكذا التصوير والرسم له قواعد وشمولية أكثر من اللغة فقواعده عالمية ولكن لغته خاصة بكل أمة فالعرب ينظرون الى الفن بلعنتهم والفرنسيين كذلك وهكذا كل أمة وعليه الوسيلة هي لغة الأمة والتعبير هو إنساني شامل يفهمه ويضمه كل إنسان في جميع العالم . ولكن هذا هدفنا من مميزات العناصر إستثنائياً وإلا سيكون الفشل أول مسار في نعيش عملنا الفني وإنشائه .

٢ - علاقة الانشاء بالمضمون والرؤية الخاصة والعامة

إن الانشاء هو الخلاصة الفكرية والتكوينية للرؤية الخارجة من ذات الفنان الى الحياة العامة وهي وليدة أفكاره ونزاعته على اختلاف اتجاهاتها . وهو يمثل عواطفه ونضوجه ومدى قابليته التطبيقية التي وصلته الى هذا المستوى من الاخراج والابداء وهو يمثل شخصيته بما فيها ذكاؤه ومهارته وعلمته وعواطفه وأحاسيسه ونزاعته السياسية والاجتماعية وانذاته المثالية وتطوراته التجريبية وقدرته على الابداء والابداع والشعور بالعاطفة والحس الجمالين ومدى ما يبدع من رؤى جديدة ومتطورة .

ونحن نؤكد هنا أن نجاح العمل الفني يتوقف على التشكك في التعبير كوسيلة بنائية تركيبها الرؤية الواضحة من جهة نجعلنا أن نتأثر بها ونترجم هذه الرؤية المتأثرة الى القصد أو المضمون الذي أوجده لنا الفنان من خلال عمله .

وسنبين أن الرموز التشكيلية هي الوسائل المرئية التي تنقلنا من عالم التشكيل المادي الى العالم الفكري والعاطفي والاجتماعي والسياسي المهدف .

مثلاً :

إذا رسمنا صندوقاً بثلاثة أبعاد ووضعنا عليه غطاء مقفولاً بقفل واضح . أعطينا لهذا الصندوق معنى ظاهراً المعالم وهو من الاحتمال الكبير لهذا الصندوق أن يحتوي على مواد معينة لها علاقة بالإنسان طائفاً هذا الصندوق مقفلاً . ولكن لو وضعنا هذا الصندوق وكان ملمسه حديداً أو صفائح معدنية في قاعة خاصة في مصرف ما . لنبادر إلى ذهنا من جراء الخو الموضوع فيه وهي القاعة وصناعة الصندوق وقفله أن بداحله أشياء ثينة يمكن أن تكون ودائع أو ذهب أو أموال يحافظ عليها المصرف وذلك بقفله .

ولكن لو كان هذا الصندوق في دكان تاجر قماش خدنا أن الصندوق يحتوي على مال واستعدنا وعود الرودائع المصرفية مثلاً .

ولو وضع هذا الصندوق في دار رجل ثري لعلمنا مسبقاً دون عناء تفكير أن ما في الصندوق أحد أمرين إما مجوهرات أو مال العائلة فيه .

هذه الصفات لا تقبل النقاش على الغالب وسيصبح أحدها إذا فتحناه . ولكن لو غيرنا مظهره الخارجي

فقط وجعلنا ملمسه الظاهري خشبياً لتغير مفهومنا إلى ما في داخله باعتباره هيئة مغلفة . وربما إذا كان في غرفة سيدة كان فيه مال وجواهر وحلي وربما حقائب صغيرة للزينة أو حُرُور نادرة أو مطرِزات . ولو كان في المصرف لكان اعتقادنا يتقودنا لأن تصور أن هذا الصندوق أو الدولاب الخشبي فيه السجلات والتوقيعات لنموظفين وقوائم مرتبائهم ... إلخ .

يقودنا التفكير هنا من جراء الرؤية والتشكيل في الرؤية المادية تحسبنا لأن نرى ما بعد هذه الظواهر الخاضعة لعالم العاصر والتكنيك حيث نجعلنا أن تفكر ما وراء الشيء الذي مره فيزيائياً ومادياً أمامنا . وعلى العالِم نرى الفنان يتوخى أن يوحي لنا بطريق التداعي الخُر مضامين أعماله عن طريق لتراكيب والتكوينات الفنية التي ينتجها لما حيث تتأثر بها ونقوم بترجمتها العفوية للوصول إلى الأهداف التي وضعت من أجلها هذه الأعمال وهي المضامين التي وضعها وخطط لها فكرياً ثم طبقها عملياً .

كل عمل فني وراءه فكرة ورؤية فالرؤية التشكيلية هي العلاقة بين الفنان والمشاهد والمضمون هو الترجمة الخسبة لذلك العمل الفني .

قد يتساءل البعض : - ليس بالفرض أن جميع المشاهدين يترجمون المضمون بشكل فرضية متساوية .

نعم ليس النكل ولكن جوهر المضمون لا يصعب طالما كانت الرؤيا واضحة وربما عاب عن البعض بعض التفاصيل أو لم يحسبوا الترجمة لضعف في ملاحظتهم للعمل أو في ثقافتهم العامة والخاصة .

ومن هنا ينشأ الدوافع في هضم المضمون من ناحية المشاهد وكذلك الدوافع التي جعلت الفنان أن يضع هذا العمل الفني . فالمشاهد على العالِم يفسر المضمون على حدين :

١ - إما أن يفسره عميقاً حسب ثقافته ومن بعد عاطفياً أو بالعكس

٢ - ويوجد من يفسر الموضوع عاطفياً فقط نتيجة لتأثره فنياً بهذا العمل دون أن يكون له الملمة ثقافياً واضحاً

فمثلاً

إذا وضعنا صورة شخصية للسيد رئيس الجمهورية . وكانت من نتاج أحد الفنانين الكبار . فيأتي شخص عامي . ويظهر دهشته وإعجابه بالصورة ويعلق ببساطة على تشابه الألوان والسحنة والحواسب مثلاً . فخطيء هذا ويستحسن ذلك العنصر في العمل . ويأتي شخص مثقف له الملمة بالفن أو الأدب أو السياسة أو التاريخ ويرى هذه اللوحة . فيهره مظهرها وفنها ويتذكر أن الشخصية (رئيس الجمهورية) منزلته العالية وكفاحه الوطني وو .. وكما إنه يتذكر الفنان التفاعل وأسلوبه الواضح في البناء وتوزيع الضوء واللون والحركة .

وإذا كان المشاهد ناقداً فربما ذكر عوامل فنية ثائية وتكوينية وأظهر المقدرة أو الاختلاف في إبدائها وكيف أن هذا الاختلاف أدى إلى ضعف في التعبير عن شخصية الرئيس ولم يظهر ملامحه النفسية ... إلخ . كل تلك تؤهل الفرد إلى الوصول إلى أعماق العمل الفني حسيًا وموضوعيًا من جراء رؤية هذا العمل .

وهكذا إذا كانت اللوحة معركة حربية أو حمالية أو تراثية . فالترجمة الأدبية للمعنى تأتي عن طريق التشكيل التكويني للرؤية .

وكما بينا من (شكل الصندوق) أو شكل "الشخص" فهو عنصر يدل على المعنى له إذا تغير شكله أو الجو الذي يعيش به .

فلو أخذنا على سبيل المثال زيد من الناس ورسناهُ وقلنا أن زيداً هذا هو العالم الغلابي وفعلاً يمثلهُ .
وأحدنا نفس الشخصية وجعلناه عاملاً جمر الأرض لأمكن ذلك وحولنا الشخص الأول من مظهر العالم إلى مظهر العامل . فالتشكيل المهدف البشري مضاف إليه الأرياء التي يصحبها فوق الحسب والأدوات والنور والظن والحو والحسوة أو العمومة كلها تلعب دوراً في تركيب الانشاء . وعنده فنحن ندرس جسم الانسان عارياً مع العضلات هذا الغرض وجسم الحصان كذلك والأشياء والأشكال في حالة الضوء والمظنور نفس الغرض حتى يتسنى لنا ادخالها في عوالمنا التي نرغب في استخراج مضمونها .

وسأخذ حصاناً كشكل رئيسي ورحلاً كفارس لذلك الحصان وسوف نمشكه في ثلاثة أنواع من اشركات والأجواء وسنرى أن كل انشاء تكويني سيكون له مضمون غير المضمون الأول كما سنرى ذلك في الشكل (٩٢) .

الشكل (٩٢) (ن ١)

توحيماً في مستقبل الزلوية المعنى للنموذج حصان ورحل كل بسبه حتى يكون لنا أساساً لمفردات الموضوع اندي نروم تكوينه تشكيلاً صريحاً وبشيء من التفكير والخيال ولتكنيك وضعنا صورة وهيئة الفارس في (ن-١) وهو فارس عربي في العصور الاسلامية الوسطى ودرسنا ألبسته وهياً بزته والقاعة الموجودة في الخفية والرمح الذي بيده والخذوة والسرّج والنجام وتمكنا من وضع تحليط منون لخرقة الفارس والحصان في حالة هجوم حربي أو استعراضي مع عتف الحركة التي توحى لنا بهجوم كاسح لهذا البطل العربي .

إننا حولنا هنا القواعد الأساسية للعناصر إلى مشهد انشائي تاريخي وعاطفي يتمثل الفارس المتكون صورته من حصان والفارس كائنسان . وقد حولنا الموضوع الجامد إلى موضوع حي انشائي بشيء من الخيال العاطفي والتسجيلي . وهذا الموضوع يصلح لواء لوحة كبيرة تحلّد ملحمة حربية عربية من تاريخنا .

أما (ن-٢) من نفس الشكل فقد غيرنا الموضوع بشرط المحافظة على المفردات مع استعمال الخيال والتكنيك كذلك .

فقد وضعنا الفارس فوق الحصان في حلبة السباق وألبسنا الفارس ألبسة السباق الخاصة بسباق الخيول وأوجدنا الجو المناسب من ساحة حضراء العشب ومقصورة المتفرجين الذين يحضرون لحفل هذه السباقات . وهنا سنأخذنا موضوع جديد عن ساحات سباق الخيل يختلف عن الموضوع الأول تمام الاختلاف .

نوحنا هنا التنوع في تحريك المفردات وبمكّن الاستفادة منها في مواضيع متعددة غير هذه وعشرات من التأليفات الانشائية تستند إلى هذه المفردات والحصان والانسان مضاف إليها بعض الإضافات التي تحمل الجو مناسباً لتواجد هذه العناصر الرئيسية الأساسية .

من هنا نستدل على مجازات العناصر وكيفية أبرازها والتصرف بها عند المقتضي . والخفيقة دراسة حصان واحد علمياً وهياً تمكنا من رسم وتكوين آلاف المواضيع المستندة إلى هذا الحصان كعصر أساسي . وكذلك الاسناد بهجه نفس بهج الدراسة عن الحصان . وهكذا في جميع الأشكال والحيوانات نحتاج إلى دراسات أكاديمية لمحاكنا التصرف بها حسب أسلوبنا وأهدها الانشائية في تراكيب الهيئة .

شكل (٩٦) مميزات العصر في تكوينها — الأشكال والحركة والنسب وكيفية إنسانتها لمعنى ذو مصبوع كما نشاهد ذلك في صورة الفارس العربي في هجومه مكون الموضوع من انسان وحصان في حافة الحركة



٢٧ — إن موضوع خيل السباق ينشأ من حو البيئة والحركة والفن واللباس غير ما نراه أعلاه



إن هذه المضامين تختلف في تركيبها من حيث الرؤية . فالنموذج (١) ذو تركيب ينتمي الى التاريخ والمفاهيم العامة القومية . بينما النموذج (٢) ينتمي الى :

- آ - الهوية الشخصية في حمة الجيول وهي تقريباً هوية فردية محبة هوية هذا الصنف من الرياضة
ب - هي مكونة تركيباً له صفة عامة كرياضة حيث يأتم السباقات هذه كثير من الناس في موسم معينة .

٣ - المضامين الخاصة والعامة

آ - المضامين الخاصة في تكوين الانشاء

إن الدوافع التي تهيم العمل الانشائي عند التنفيذ تقتضي التحليل الأساسي للرجوع اليها وهي في أبعد الاحتمالات ليست كالتي يتوخاها الفنان في المواضيع العامة .

وسشرح هنا ما هي أغلبية الدوافع الذاتية أو الخاصة عند الفنان .

إن الفنان إما أن تكون لديه أفكار وطموحات شمولية من حيث تاريخ بلده وقومته وتراثه فهو في هذه الحالة الشبه سياسية ينزع الى تخليد أهم المراحل التي مر بها بلده أو قومه أو ثقافته . وسوف نشرحها فيما بعد .
أما إذا كان ذو نزعات فردية ملحة ترعده على اتباع وتعجيز هذه الرغائب فإننا بجمالاً سوف نلخصها بالآتي :

- ١ - التوازع الذاتية والأبداعية العنصرية التي لا تدخل هنا مع الطبيعة بشكل مباشر .
- ٢ - التوازع النفسية المعقدة مثل الأحلام والرغائب الغير منفذة أو متنفسة في الحياة اليومية فتظهر على هيئة أحلام يقظة أو أحلام سيئات وهكذا تمكن الفنان من إيجاد حلول لها في تنظيمها فنياً بعمل فني ذو مذهب ينتمي الى السريالية أو في بعض الحالات الى التعبيرية المقاربة الى الطبيعة شكلاً ولكن ليست ذات مضمون منطقي يتفق مع الشكل .
- ٣ - الرغبة الجنسية وعقدتها في رسم المرأة في مختلف لوصاها وإظهار معالم جسمها بشكل أو بآخر كل ذلك ليدل ويرضي رغائب الفنان في الجنس الآخر
- ٤ - النزعة الجمالية الحسية عن طريق رسم جسم المرأة كنزعة مربوطة جمالياً وجنسياً لتحل عوض الكبت في التخليد الجمالي للمرأة المثالية عند الفنان مع مفاهيمه لها . وقد نزع اليونانيون الى تحت ورسم جسم الرجل المثالي على هيئة لاعب رياضي مكتمل الجسم متالي النسب والقسمات كحمال أعلى لتكوين جسم الرجل . وعن عكسه المرأة كما في تمثال أفروديت .

٥ - نوازع أخرى مبشرة مثل الحالات الخاصة الشادة عند الرجل أو المرأة يظفر اليها الفنان من زوايته الخاصة ويقبضها ويعطيها محلاً حيوياً . منها دوافعه في حب السيطرة وحب الاستطلاع وثبات الذات والكفاح اليومي من أجل الحياة والنزعة الذاتية (الأنا) البحتة . والدوافع المكمونة أي كان نوعها أو حب التملك واتخاذ الاجتماعي بالمكانة والمركز . أو الكفاح الذاتي من أجل البقاء . أو الحب والتعطش اليه وربما كان الحب عند الفنان ينسamy لأن يتحول الى طاقة فنية يحترق حين يتحقق ذلك الحب عملياً فيتحول الى عاطفة متأحجة عطشى للمثاليات والكمال الجمالي أو اللفظي أو الشكوي كنفة بالغة الرقة مفعمة

ملاحسيس الفبيصة غير العادية وربما أرحمها فريد إلى عامل الكبت الجنسي كما كان مع دي لاكروا مثلاً .

٦ - المركز الاجتماعي يدفع بالإنسان لأن يتقدم بعمله ويهذب ثم ينمي للحضوى الاجتماعية والفائدة التي تؤهله أن يأخذ مركزاً مرموقاً بشار إليه .

هذه محمل الدوافع الدائنية وهي على الغالب أهدافها مصارعة الحياة من أجل البقاء .

ب - المضامين العامة :

ومن اندوافع العامة الرئيسية التي نعيم على حسن وفكر الفنان هناك دوافع خاصة نكمنُ ن تظهر سهلة دوافع عامة منها :

- ١ - الدوافع الاجتماعية المتعددة منها معالجة الحياة اليومية وتوجيهها عن طريق الفن .
- ٢ - الاعلام وهو من أهم العوامل الرئيسية التي لعبت دوراً في ظهور مميزات عالية في الفن خلال تطور الحركات الدينية والسياسية في مختلف العصور . فمعرفتنا لغتنا في عصر النهضة أتى عن تنبيه لرسم ونحت وبناء الأفكار الدينية كدعوة اعلامية إلى الناس وهذا أمر واضح اعلامياً .
- ٣ - الدعوة من أجل الأفكار والتيارات السياسية والثورات وتبنيها من قبل الفنانين كما حصل في الثورة الفرنسية والثورة الاشتراكية ضد البندان الرأسمالية والفن يعب دوراً موجهاً إلى حد كبير .
- ٤ - الدوافع الاقتصادية الفردية الخاصة والعامية منها وسائل الانتاج وكيفية الدعوة لها . ومنجزات الدعوة السياسية لتطويع المجتمع اقتصادياً عن طريق كشف المشاوير والمخبرات وما شابه .
- ٥ - الدوافع الدينية . عند كثير من الشعوب بلعب الفن في اصفاء العقيدة على الدين والتحمس به وخاصة اذا كان الفن هندسة معمارية أو زخرفة أو موسيقى أو نحت أو ترزين داخلي ... الخ .
- ٦ - المعارك الحربية وأحادي الأمة في تطورها وكفاحها من أجل البقاء كأمة ذات حضارة مميزة بين الأمم وما أعطته من ضحايا وفكر انساني متواصل لخدمة الإنسان في سلم التقدم .
- ٧ - التراث ومستلزمات تطويره فنياً حيث نأخذ بدراسة القدم ونترك ما لا يفيدنا بالمعاصرة ونظوره إلى حيث يصبح لغة ذات طابع يمثلنا من جهة ويمثل لغة عامة نقله ونهضه الشعوب الأخرى ويضيف إليها كثيراً من ثقافتنا ويقلها إليهم وهكذا يكون عن طريق التراث قد ساهمنا في حضة الحضارات المنافسة لنا علمياً .

وهنا سوف نخدد عن وجه التأكيد ما يلي

إن الفنون الدائنية الخاصة تنمو وتتشأ معاصرة في البلاد الرأسمالية على العالب حيث الفرد يتصرف على هواه لا يعنيه كفتان شيء كثير من الحياة العامة . بل يعنيه المعالجات الفردية كما ذكرنا ولو شاهدنا هذه المعالجات من فنانين البوهاموس في ألمانيا الغربية إلى التعبيرية الفرنسية والاستقبالية الايطالية والاميركية إلى السريالية إلى التجريد .. الخ كل تلك تعطينا مثلاً على تصرفات فنان الفردية حيث انداعه من أجل نوازعه الفردية . وهذا لايعني ألا يوجد فنانون يهتمون بالحياة العامة مثل فرناند ليجيه في فرنسا وغيرهم ولكيهم إذا ما قورنوا بالدول الاشتراكية فأنهم فلة نيس إلا .

١ - نكوبن لمطيعي (نشأة بين مبارزة في معركة تاريخية من صلاح الدين الأيوبي وركن الدينوس قلب الأسد



٢ - نكوبن يمثل المعركة العليا من التاريخ العام ولكن صبيح بيعة نكوبن حاضرة ذاتية التوعية إلى حد ما



الوضوح حولته من رؤية حاضرة الواقعية عامة إلى تحرير خاضع للتكيب بعبارة شخصية

أما الاهتمام بالحياة والتاريخ للعام والتطور الاقتصادي والسياسي والاجتماعي فنجد هنائي البلاد الاشتراكية هم في اهتمام بالغ بهذه الحياة وهم لسانها ولغتها المعبرة عن مجمل تطور الحياة العامة وأهدافها القومية والترابية وبعث على تهيئة المزيد من الاندفاع من أجل الرفاهية والسعادة العامة بواسطة الفن المعبر عن هذه الغايات الانسانية الرئيسية .

الشكل (٩٣) ن - ١ و ن - ٢

هذا الشكل نموذج واضح لتخطيط انشائي يتوخى التعريف بمبارزة قارحية بين القائد صلاح الدين الأيوبي والقائد الصليبي ريكاردوس قلب الأسد الانكليزي . إن هذا الموضوع يمثل جزءاً من التاريخ السبامي العربي لعام وهو موضوع يدرسه جميع الطلبة العرب في العالم .

ومن نفترض في هذا الانشاء (المحدد) أن يكون واقعاً يختصن الدراسات المساعدة لاجراجه في رؤية واضحة يقبلها المشاهدون على مختلف ثقافتهم .

والنموذج (ن - ٢) حالة خاصة منطوية . توخينا لها إعادة الصياغة بشكل تحطيم وتركيب . وهذا التركيب الجديد يستند الى ما يلي :

١ - أخذنا من عناصر التخطيط في (ن - ١) واستندنا الى عناصره بقدر يتفق وأغراض إعادة البناء الشكلي مع العناصر الأخرى .

٢ - هيأنا التكوين على أساس أن تكون الهيئة تكعيبية زخرفية حسب الابداع الشخصي الذي تمكننا منه
٣ - إعتبار هذا العمل ذو تكوين ذاتي نه صياغة خاصة في الرؤية الانشائية ولكنه في نفس الوقت يعتمد على عناصر النموذج (١) .

٤ - الألوان وصعت بمفعول الصياغة المضادة contrast محاولين خلق جو النار والحرب مع إضافة روح زخرفية شرقية لنموذج يقبلها ذوقنا دون نشاز أو إمتعاض .

٥ - الظلال وزعت خلاف تكوين قوانينها الطبيعية في مساقطها وذلك من أجل ربط التكوين للعام مع الألوان والتوزيع المتوازن بين الكتل والألوان والظلال والخط والحركة .

هذا الشكل (٩٣) يمثل الانتقال من التكوين الانشائي ذو الأغراض العامة الى موضوع ذاتي له صفات خاصة يغلب عليها ناحية الابداع والابتكار الشخصي للفنان .

٦ - إن الصفة البارزة على النموذج (٢) هي صفة تكوين لصناعة سجادة من حيث الروح المعطاة فظهر الانشاء كزخرفة وتوزيع شرقي وإسلامي عربي . ولكن فيه شيء من المعاصرة بالدمج لمفاهيم العرب مع الشرق .

٧ - الحصان الواقع برمز إلى سقوط قوة الصليبيين على يدي صلاح الدين .
و مجمل الكلام أنه لنا حرية التعبير في التكوين حسب الأسلوب والمدرسة ورغبة الفنان لما يتوخى من ذلك .

المنحـث الثالث

الإنشاء كظاهرة

- ١ - الإنشاء فنياً كظاهرة أساسية في قمة الأعمال الفنية .
- ٢ - فن القرن التاسع عشر .
- ٣ - الحركة الرومانتيكية .
- ٤ - المدرسة الواقعية والحركة الطبيعية .
- ٥ - الانطباعية .
- ٦ - حركة ما بعد الانطباعية .
- ٧ - التعبير الانشائي للقرن العشرين .
- ٨ - الفن التجريدي .
- ٩ - الفن الوهمي أو التخيلي .

الإنشاء كظاهرة أساسية في قمة الأعمال الفنية

لم يأت لا في الزمن القديم أو الحديث من تكلم عن الفن أو مارسه إلا وعرف عن طريق لإنشاء التكويني للهيئة التشكيلية plastic composition والإنشاء ليس بالأمر الهين فهو الذي يجلد الأفكار عن طريق الرؤية المسجلة مادياً وهو الذي يبقى دائماً مخدداً للتاريخ والحوادث والأشخاص وكل محالات وحيويات الإنسان قديماً وحديثاً . وهو الذي ينقل إلينا الشعور المسجل في هذه الأعمال عبر الآخرين ويربط الأفكار والجماليات والأحداث بين الناس والمشاهدين .

إنه السجل الرئيسي الخافئ لكل ما يخطر بهال الإنسان لأنه يسجل من أصغر حادثة واقعية إلى أعمق الشعور الإنساني . وهو الذي يحفظ التوازن الجمالية بين الأجيال والعصور ويطلنا على طراز معيشتها ومعتقداتها وأفكارها وميستها وأسلوب نظرتها للحياة الخارجية والدانية عن طريق أسلوب التفكير الذهني ونظيره عملياً بواسطة المواد المهيبة للتشكيل في أي حقل كان من هذا التشكيل .

ولذا يستوجب منا العناية بالبحث فيه والاستزادة من صناعته كما يفعل الموسيقي والشاعر والكاتب . وهو الذي يعطينا القدرة على نقل أفكارنا إلى الآخرين وحيث ما كان التكوين واضح الإيحاء كانت رسالته أرسخ مع الآخرين وهو الذي يسجل الأهداف والغايات والعواطف والوزاع والتاريخ والأحداث وفلسفة الإنسان أمام الجماليات التي يعتقد بها تجاه الإنسان والجنس والأخلاق والتصرف الشخصي والعام وهو مظهر للثقافة إذ عن طريقه نعرف ما يجب أن نعرفه عن الفنان وعصره وثقافة الشعب الذي يعيش معه ومنه ذلك الفنان . إنه مظهر لنحضارة والتراث الذي يعني إليه كل شعب وهو أحد الوسائل المعبرة بشكل أو أسيوب أو قصد .

فليس أدل على أهداف شعب من أن يقرأ فيه ومهما كان ذلك الفن فإنه الرابطة الرئيسية لمعرفة روح تلك الأمة وأسلوب نظرتها إلى الحياة فكراً وفلسمة وهوية .

ويمكن لنا القول أن وضع إ شاء للوحة ما أو عمارة أو أي عمل فني أو نحتي آخر هو المظهر الأساسي لفعالية الفن والفنان وسيلته المؤدية هي إما الأصباغ واللوحة أو المواد المعمارية أو الطين لصياغة النحت أو الرسم على الورق بالقلم كلها تؤدي لمظهر واحد هو الفن والخلق الإبداعي في مضمار هذا الحقل . وهكذا ، تتولد صياغة العمل الفني كظاهرة متولدة من شخصية وعقلية وعاطفة الفنان وهي العناصر المتجاوبة من جراء اختياره للمواد والألات التي يستخدمها في النتائج الفني .

وقد قيل قديماً :

العمل الإنشائي ينمو في ضمن الاحساس بحيث يتركز واضحاً جاعلاً المشاهد يجب أن يراه بوضوح . وهكذا كل آلة لها طريقها الخاص عند استعمالها في التعبير وتخلق الحيوية الفنية المؤدية إلى سلامة الوصول بواسطتها .

وما تقوم به الفرشاة من عمل هي صياغة الأشكال والظلال والألوان والعناصر المختلفة تؤدي إلى النتائج الإنشائي الذي نرغب في رؤيته .

وفي طبيعة الفن يعتمد الخلق والتكوين الفردي على ما نرغبه في إبداع الفكر وكيفية صياغة وبلورة طبيعة الرؤية التي نروم تحقيقها عملياً . حيث يخضع العمل للنقد المميز بين أولئك الذين يقومون بالعمل الفني العادي وبين نتاج أولئك الفنانين الذين يتميزون بالعمل المبدع الخلاق المتميز بالذكاء الحارق . والشخصية الفذة . وهؤلاء الفنانون يتميزون ويمون متفاعلهم التجريبي مع الناس والبيئة . والحدوث . والمراثيات وأخراً مع الأفكار . وهذه العوامل تلعب الدور الرئيسي بالتعاون مع بعضها في داخل الشعور ولذكريات وهناك تفاعل وتضخ لتصبح الدافع الفاعل الملح لاختراع الأعمال الفنية وتأتيها إلى حيز الوجود . وهذا الشعور بالتصور عند الفنان هو الفاعل الأول للمسيسة الفنية المتكونة داخل الإنسان يقوم بتقديم قيمة الفنية عليه فإعطاء القيم في عينة الهبة الانشائية من خلال استعمال المواد والأدوات التي يتخذها المشيء وسطة للتعبير تمثل سر تفوق الفنان الأصل على أقرنه الآخرين .

والتعبير التكويني الظاهر في الأعمال الفنية للفنان حيث يظهر من خلاليه الأسلوب الواضح لشخصيته عبر الزمن الذي يعيش فيه الفنان متفاعلاً مع الأحداث والبيئة والصراع الفكري .

وهناك تصنيف عام وواضح للانشاء من حيث الأسلوب والتعبير . وكما بينا في المبحث السابق الفوارق بين التعبير الجماعي العام والتعبير الفردي الخاص شكل (٩٣) (ن-١، ٢-٢) .

والتعبير الواضح في نضوح التعبير الجماعي الشامي كما حدث في نحو الفن اليوناني الخادم للدولة ومثاليها في التفكير وكذلك بصورة أوضح في الفن العروبي حيث القائل من أجل خدمة الدولة والدين وكذلك العبارة . وهذا واضح أيضاً في الفن الآشوري المعبر أسلوباً عن آمال وأحلام وخلود الدولة بكل ما فيها من الناس والفكر والعلم والتنظيم والقوانين والحرب والسلم والحياة والموت . والصفات الدينية الأخرى .

وأما مظاهر تطور المفاهيم الخاصة الشخصية بدأت في الفن منذ الاكتشافات الجغرافية في القرون الوسطى وظهور فلسفة القديس أوغسطين في تمجيد واحترام الذات .

حيث بدأ الفنان بتسجيل اسمه على العمل الفني متحملاً بذلك فكرة وأسلوب الابداء وصناعته والكيفية المؤدية للعطاء ضمن النجاج ككل تلك بهرت كبار التجار والأغنياء فشجعوا الأعمال الفردية ودفعوا لها المال المناسب بعد ما كان رجال الدين يتمتعون الفنانين من تسجيل أعمالهم على النوحات الدينية إبتغاء مرضاة الله والسيد المسيح .

ولكن رغبة الفنان الملمحة في تثبيت أعماله وتخثيد اسمه ضمن هذه الأعمال ، ظهرت فكرة العمل الفني ذو النزعة الخاصة في القرن الخامس والسادس عشر وبقي هذا الشعور والرغبة تنمو إلى القرن الحالي وظهرت نزعات فردية خاصة في الحركات الفنية للشكل والمضمون . وبعتت النوازع الفردية والذاتية في التكوين للمصارعة الحرة الواضحة بين المستنزمات الميكانيكية الجسدية والذهنية لتعصر الصناعي والتحرر من هذه السلاسل بقيادة الفنانين الذين أرادوا إثبات الذات ضد ظلم الآلة والصناعة وأصحاب رؤوس الأموال المسخرة للآسان .

وليس من القول عبث أن نقول ضجراً عن فاعلية الفنان الفردية في القرن المعاصر كانت عبثاً بل هي تمرّد على الفن الجماعي الذي أخذ يستفيد منه ذوي المكانة الاجتماعية لأغراض التسخير الصناعي والسيطرة الحسية على الصناع وعامة الشعب في بعض الحالات .

فهو ردود فعل مقاومة للفن الجماعي أو العام وربما كانت هذه الردود في المجتمعات الأوربية الرأسمالية . حيث لا نجد هضماً واضحاً كما في المجتمعات الاشتراكية . حيث الفن الجماعي يتوحى خدمة المجموع . فالعمل الانشائي مسخر من أجل خدمة الآسان كفن ذو مضمون وهدف للأخذ بيد المجتمع والجماعة والتبويض إلى الأفضل بكافة الامكانيات ومن جعلتها الفن .

وستبين العوامل الدافعة لهذا التطور في القرنين التاسع عشر والعشرين .

٢ - فن القرن التاسع عشر فيه كان مهداً لفن القرن العشرين

إن غالبية الأعمال الانشائية للقرن التاسع عشر كانت أعمالاً مهددة إلى حد كبير لفن القرن العشرين وحركاته المختلفة . ولانستغرب إذا قلنا أن حركات الفن لهذا القرن الذي يعايشه هو رد الفعل لكل الحركات الفنية التي ما قبله وحتى أواخر النصف الثاني من القرن الثامن عشر . ولا عرو إذا ما قلنا أننا لا نجد الخلفية المثبتة لفن القرن العشرين الذي يعيش بيننا الآن حيث العلاقة الواضحة التي نفتش عنها مع القرون السابقة . إلا إذا قلنا أنه استمرار ثوري على المخلفات التراثية للإنسان .

وحتى نصف القرن السابق كان الفنانون يتأثرون برؤية ما حولهم ويطلقونها . وظهور "آلة الكاميرا" "الفوتوغراف" ظهرت نوازع ملحة عند الفنانين بحيث أدت بهم إلى الابتعاد عن الطبيعة وما تفعله هذه الآلة من تمويض عن أعمالهم الفنية وبدت علامات الثورة ضد الطبيعة وأعني هنا (الكاميرا) كفاعليه أدت إلى رد الفعل عند الفنان لأن يثور ضد إتجاهها الذي سلبه عمله الفني .

وبدرت النوازع والحركات المحررة التي تسمح لنا بالقول أنها لايربط ها مع الماضي من حيث الشكل ولكن من حيث الفكر والرؤية هي حركات رد الفعل . وقسم من الفنانين لم يرتضي هذه الثورة بل عمد إلى ردة فعل والرجوع إلى أسس الفن اليوناني وعهد النهضة بصياغة جديدة وقسم عمد إلى الرجوع إلى فن العصور البدائية الوحشية أو الفن الأفريقي أو فن الأطفال ذو النوازع الغير محدودة .

وتشكلت حركات وجماعات أخذت مبدأ الفن العربي والشرقي وقسم آخر تأثر بالفن المكسيكي والهنود الحمر .

كل هذا وغيره كان ضد نكتيك الكاميرا التي ترتبط أعمالها بالطبيعة وخاصة في أول اختراعها .

ولا ننسى اعتماد الفنانين سابقاً في بيع أعمالهم على طبقة الأغنياء والتجار والطبقات الأرستقراطية من الحكام . وذلك بسبب رغائب هؤلاء الى محاكاة الطبيعة أو إقتناء الأعمال الماثلة لها . ولذا فالفنانون بحكم منفعتهم الشخصية المادية بدأت عناصر الجمال الرئيسية تضمحل ، حيث أضحت روتينية .

وسوف نذكر بعض المدارس الحديثة من خلال القرن التاسع عشر . ومنها الكلاسيكية الحديثة New Classicism .

وظهرت هذه الحركة للتحرر من عبودية الأساليب الاقتصادية التي كان يلجأ اليها الفنانون للعيش من وراءها . وقد أدت هذه الحركة الجديدة الى تكوين مفاهيم جديدة مدرسية ترجع في أساسها الى أساليب المدرسة الفرنسية التي كانت قد تأثرت بقواعد وأصول متبعة تسمى نفسها "الأصول الأكاديمية الصحيحة" . ونئين أهم قواعدها :

- ١ - الاهتمام العالي برسم الأهداف والمواظ على الاخلاقية والأدبية والعبر الانسانية .
- ٢ - الرجوع الى النسب والحركة الملتزمة لأصول الفن اليوناني وعصر النهضة .
- ٣ - التعمية في إيداء التكنيك من ناحية اللون والضوء ومصدره على أن يكون في الغالب من جهة واحدة فقط .
- ٤ - الاهتمام بجمال التحديد بين السائب والموجب بواسطة حركة الخط .
- ٥ - الاهتمام بالمواضيع الجمالية **المخالفة لأساليب فن عصر النهضة** .
- ٦ - الأخذ بالمواضيع الجمالية **الحنة للرحل والمرأة** وكذلك المواضيع التاريخية والرياضية . وبعض من المواضيع الاجتماعية .

وسميت حركة الكلاسيك الجديدة New-clasic كظاهرة من ظواهر بداية القرن التاسع عشر وقضت على سيطرة السادة الأغنياء المهيمنين على الفن ، ومن أشهر هؤلاء الفنانين حاك لويس دافيد Jacques Luois David وجان أو كوست أنكر Jean August Ingres وهما من رواد هذه المدرسة كحركة فرنسية جديدة . وهي تمثل حركة منبثقة من الطبقة الفرنسية الوسطى .

٣ - الحركة الرومانتيكية Romanticism

ان هذه الحركة تتصف بأرجاع المر الى عبودية السادة المهيمنين على الفن ولكن في نفس الوقت تعتبر حركة تعبير إنشائي ذو نظرة جديدة تحكم علاقتها مع المحيط والزمن حيث تميرهم يعطي معاني جديدة كحلل الثورة الشعب (الثورة الفرنسية) حيث تتبنى هذه الثورة كثير من الطبقة المتوسطة والشعب وطبقة المثقفين الفرنسية ويؤخذ على هذه الحركة بأنها كانت لا تبحث عن مشاهدين من الشعب بل لإرضاء لنسادة الفرنسيين من الطبقة العالية والمثقفين التابعين لهم . ولكن لا ننكر أن هذه الظاهرة كانت لها تناجات عالية بروح ثورية جديدة تتصف بما يلي :

- ١ - التحرر اللوني .

- ٢ - اخط اعتبر هنا مساعداً وليس أساساً .
 - ٣ - رسم المواضيع التاريخية والجمالية خلقياً .
 - ٤ - إستعمال عجينة اللون بكثافة جديدة .
 - ٥ - ظهور الناحية الشخصية في التعبير الانشائي عند الفنان .
 - ٦ - تتميز ظاهرة الوحدة العامة في الصناعة الفنية الغالبة على هذه المدرسة .
- وأهم ما يميزها العنصر السادس الآنف الذكر بخلاف المدارس الحديثة حيث يظهر على مختلف نوازعها سمات التناقض .

ومن أشهر رجالات هذه الحركة :

- ١ - أوجين دي لا كروا Eugene Delacroix الفرنسي .
- ٢ - وفرانشيسكو كويا في اسبانيا Francisco Goya .
- ٣ - جوزيف تورنر في إنكلترا Joseph M. Turner .
- ٤ - ألبرت بنخام في أمريكا Albert Pinkham Ryder .

ولا ننسى مظهر من أعمال هؤلاء الفنانين من أجواء خاصة وتعبير مؤثر وتأخذ بترنر وهو الرائد الأول من رواد الانطباعية Impressionism ويؤاخذون في حالة واحدة وهي صياغة الحياة والفصل بين السالب والموجب كان أضعف مما كانت عليه في المذهب الكلاسيكي الجديد . حيث روعي حدود صياغة الشكل وقوة هيمنة بشيكة أحكم .

وهكذا مهدت هذه المدرسة إلى حكم الطبيعة أو كما نسميها هنا المدرسة الواقعية .

٤ - المدرسة الواقعية والحركة الطبيعية Realism and Naturalism

وكما أن فن الرومانتيكية كان رد فعل لمذهب "الكلاسيكية الجديدة" المرجع أصولها إلى الروح الأكاديمية والتي سميت "بالنيوكلاسيك" .

فلنا القدر الكافي أن نقول : "حركة الفن الواقعي هي رد فعل ضد الخروج على الأصول والطروب من الناحية الأدبية والانفعالات المؤثرة في الحركة الرومانتيكية" .

وقد ظهرت الحركة بمفاهيم جديدة مرتبطة بالظواهر الفيزيائية العلمية للطبيعة إن كانت تتعلق بالإنسان وجسمه أو بالظواهر الفيزيائية الضوئية للطبيعة ومساقط نورها وظلالها .

وقد جاهدت هذه الحركة لأن تصهر للعالم أن ما يعرفه ويراه الإنسان يجب أن يكون في عملهم هذا . وقد جاهدوا لأن يعطوا المظهر الخارجي (الملمس) كأساس للحظات المشاهدة للعمل الفني المرتبط بالطبيعة بخلاف ما فقدته الحركة الرومانتيكية والكلاسيكية الجديدة .

وظهرت جماعة أيضاً في فرنسا سميت نفسها بالحركة الطبيعية وكانت فلسفتهم تنحصر بأن يقلدوا الطبيعة عذافيرها بالقدر الذي يقدررون .

٥ - الانطباعية Impressionism

في القرن التاسع عشر ظهرت حركة الانطباعيين عنيفة وقوية بنظرة جديدة للفن المعاصر بسميزات وملامح

تتعلق بتغيير هيبة عامة من الناحية الانشائية والتطبيقية وبنظرة جديدة للفن وخاصة عما يتعلق بالتكنيك والمواد المستعملة والعناصر القيمة الجديدة . وكانت تهتم بهذه العناصر أكثر مما تهتم بالمحتوى العميق الذي يجب أن يحمله العمل الفني . وتهتم ببحرية اختيار الموضوع المنشأ وتركيبه . وهي هنا أخذت من المدرسة الطبيعية علاقاتها الرئيسية بالطبيعة كأساس للمعاملة في دراسة الضوء والظل اللوني تعتمد عليه في تأسيس عملية الهيبة والأشياء . كما أنها أكدت على اظهار طاهرة الوهم والعلاقات بين الضوء والحيز ودرست بشكل مستفيض هذه النزعة مستخدمين نظريات تحليل الطيف الشمسي واللوني . ومدى تأثير الضوء على السطوح المنوثة للملمس المواد والأشياء والطبيعة . وهم الذين اكتشفوا واستخدموا الألوان المضادة المتناقضة ومساحات واسعة تظهر الضوء والضوء الساطع بقوة وحرارة مبالغ بها الى حد كبير . واستخدموا الظلال المنوثة بالألوان المتعددة أي جعلوا الظلال مركبة من عدة ألوان باردة بخلاف الألوان المصيبة التي كانت حارة على الغالب أي همصم العملية الضوئية أي الضوء الحار والظل البارد أو بالعكس تماماً . واستعاضوا اهتماماً واضحاً بصناعة تستند الى الذبذبة الضوئية كتكنيك وقد ألفوا صناعة وضع لمسة اللون القديم واستعاضوا عنها بذبذبة الفرشاة بكثافة لونية جديدة على هيئة مساحات صغيرة خشنة تقريباً متلاصقة بعضها مع البعض وإن اختلفت الللمسة بين واحدة والأخرى لونياً على القماش .

وهذا التأثير حصل لدى الانصابعيين من جراء دراستهم لغنائي القرن السادس عشر مثل تينيان (ذو العجينة الكثيفة) للمدرسة الفينيسية وربما أسلوب حركة الفرشاة نجدها بشكل أوضح في أعمال الفنان الهولندي فرانز هالر Frans hals وكوتا وكونستابل Goya and Constable وقد استندت إلى النقاط التالية * :

- ١ - الذبذبة الضوئية للألوان المضادة والمكملة كلمسة خشنة متراصة على القماش .
- ٢ - عدم التقيد بأسلوب الرسم بلخط القديم كحد فاصل .
- ٣ - الاهتمام بالنور والظل والأشكال الساقط عليها الضوء الطبيعي .
- ٤ - الرسم من المناظر الحلقية عامة ورسم الجسم الانساني بنفس الذبذبة .
- ٥ - الاعتماد على الجو وصياغة اشكال بصورة تكوين حجوم شبه مضطربة .
- ٦ - الاعتماد على الللمسة اللونية دون الخط .
- ٧ - الاعتماد على رؤية العمل الفني من مسافة تبعد ضعفي حجم اللوحة فأكثر ليظهر التداخل اللوني للذبذبات بانسجام تام ومناسب .

وهكذا كانت المناظر الطبيعية لسر الخشب الى فنانى هذه المدرسة . ومن خلال هذه الحالة الانطباعية اكتشفوا البعد الشاسع بالتعبير الانشائي الذي دام مدة طويلة وكان مربوطاً بالطبيعة ووجدوا أن ما يعبرون به في هذا الصدد بعيداً جداً عن نوارع الفوتوغراف التصويري الذي هاجم الفن في عصر داره وأدار رأس جميع الفنانين لأن يدرسوا ويكتشفوا ما يفقد ضعف الفنان تجاه ما يسمى بتصوير الفوتوغراف الآلي .

ولا ننسى ما كان لأثر الصور الملونة المأخوذة عن المناظر والحياة الشرقية من تأثير لوني وحسي وضوئي على الفنانين الانطباعيين الفرنسيين وكذلك ما عمد إليه بعض الفنانين الذين سافروا إلى شمال افريقيا وخططوا

* كونستابل : فنان ورسام مناظر طبيعية انكليزي . اشتهر بتأثره الضوئي في الطبيعة وكان يرسم مباشرة من الطبيعة في الربيع الإنكليزي ، تميز بذبذبات وكثافة لمسات الفرشاة ولحمية التي يعصمها على القماش . اسمه الأصلي : جون كونستابل John constable ولد سنة (١٧٧٦ ١٨٣٧) في لندن ورحل معاصر للرسام ترنر . عن :

ورسموا الاحواء الشرقية الحادة الألوان المثمرة وهي ألوان متحركة ديناميكية حية . ولا ننسى ما للمصور الشرقية من أسلوب في الابداء وحرارة اللون والبساطة في الخط والتعبير الانشائي مما أثر في الفن الاوربي المعاصر الى حد كبير .

ومن أشهر فنانى هذه المدرسة التى ظهرت في فرنسا سنة (١٨٧٠) هو كلود مونييه Claude Monet وكاميل بيسارو Camille Pissaro وأوكوست رنوار Auguste Renoir وفي آخر المطاف إدكار ديكاز Edgar Degas .

ولكن من خلال تحليلنا لأعمال الانطباعيين نجد أن بعضهم انشق عنهم وأخذ طريقه الخاص . ومما يؤخذ عليه الانطباعيون أن هم أعماهم كانت ترسم تحت أشعة الشمس الساطعة وحيث اللون الأخضر كان الأساس به من قبل العين ضعيفاً فيعوض عنه بالأصفر الذي كان بدلاً بين البرتقالي والأخضر . لذا كانت أغلب لوحاتهم حين مرور الزمن بها تظهر عليها البقع الصفراء وبما يضاددها في الظل الألوان البنفسجية وهذه تعتبر مأخذة كبيرة على هذه الحركة .

٦ - حركة ما بعد الانطباعية Post Impressionism

وبعد من خلال القرن التاسع عشر فقد تأثر كثير من الفنانين الأوربيين بالحركة الانطباعية ونظرياتها ولكن قسم منهم أوقفها وطوره مضيفاً نظريات جديدة وأسلوب جديد لفهم الطبيعة والتكنيك الفني المتعلق بها وأهمهم : بول سيزان Paul Cezanne وبول كوكان Paul Gauguin وفنسنت فان كوخ Vincent Van Gogh .

ومن خلال أعمال ونظريات هؤلاء الرواد الثلاثة وضعت وأخذت لبنة من القرن العشرين الاوربي . وهؤلاء الجماعة صنفوا فيما بعد بجماعة فن ما بعد الانطباعية ومن علامات هذه الحركة المميزة هي :

- ١ - الرجوع الى التنظيم البنائي للعمل الانشائي القديم في الصورة .
- ٢ - والتأكيد على الناحية الزخرفية تنظيماً وبناءً وذلك للوحدة والتوزيع الشعبي الغنائي للألوان في النهاية .
- ٣ - وأما ما يتعلق بالتعبير عن الطبيعة . فليس المهم هو الغرض الأساسي لحوار العمل الفني بل الغرض هو بعض المبالغة في رسم الظواهر الطبيعية لاضفاء الروح العاطفية على التكوين الانشائي كتأثير مباشر على المشاهد وهذه اظاهرة أتعددت بشكل أو آخر عن ظواهر الطبيعة وأخذ الناحية الحسية والفكرية التي يعبر بها الفنان من تكوينه انشخصي الى حد ما مربوطاً ببعض الشيء بالطبيعة ويقال لهذه الظاهرة (التشويه Distortion) .

وهؤلاء الرواد الثلاثة أخذ بعضهم عن بعض بحيث نغرفوا عن الانطباعية بأبداع مفاهيم جديدة مؤهلة لأن تسمى ما بعد الانطباعية .

٧ - التعبير الانشائي للقرن العشرين 20 Century forms of expression and composition

١ - التعبيرية Expressionism

إن التعبيرية الفرنسية والألمانية هي ربما الوجه المعني بتطور الحركات الفنية في أوائل هذا القرن . وكان

لغالب الشباب لهذه الحركات التحريرية أول من صرح بالانفكاك من عبودية القيود القديمة ومواضيعها والأخذ بحرية التكسك والمضمون التام وهم الذين أبدوا نظرتهم ورافعتهم الجديدة الى حرية المضامين والتكنيك الشخصي الذي طفر بشكل واضح عن مقاييس المفاهيم التي سبقتهم .

ومن خلال تطور القرن هذا ومفاهيمه الجديدة فقد تطور العقل الانساني عند الفنان بتطلعات ورغبات محفزة ذات صفات فردية خاصة شمولية الصناعة والهدف في مفاهيم الفن .

سيزاك و كوكان وفان كوخ فتحوا معايق العالم الفني الذي لم يقدر أن يلجحه صغار لشباب من الفنانين إثمًا خوفًا أو عدم الأيمان بصحة ما يفعلون .

وكانت طموحات هؤلاء الشباب أن يصجروا عالم الفن الغير مطروق في كثير من مفاهيمه المخنقة وأن يسيروا بهذه الثورة من خلال هذه المغالقات لكشف ما خفي منه الى العالم الخارجي الذي لم ير لحد الآن غمرة اكتشاف هذه القضايا في الفن والفكر الانساني .

وكانت هذه الاكتشافات وانفجيرات سلاحها الألوان والأساليب الفنية الثيرة والعبر قياسية فيما يتعلق بالتخطيط والهيئة والضوء . والتي ظهرت مميزات في الحركة الجمالية لانسياب الخط في أعمال ماتيس Matisse إلى العنف الجريء في أعمال كوكوشكا Kokoshka .

ب - الحركة الوحشية The Fauvism

ومن أوائل فنانى الحركة التعبيرية في فرنسا هم الوحشيون وسميت هذه الحركة بهذا الاسم نسبة الى مظهر لوحاتهم التي تتسم بالصيغ الانشائية المتوحشة الخشنة والخافة الرعناء . واذ ما قورنت نسبياً بالأعمال الأكاديمية حيث الهيئة كصيغة ذات سمات انشائية دراسية مختلفة تماماً . مستمدة من صيغ الطبيعة الوحشية للعداء في الغابات والبراري ، التي لم يصل إليها الانسان بعد .

وحيث أن المشاهدين لم يستوعبوا غير سيران وفان كوخ كنوار فبدأ فقد سموهم بهذا الاسم المتوحش نسبة الى الحيوانات الوحشية التي تدمر كل من يمر أمامها .

وهكذا جازل فنانو هذه المرحلة أن يرفعوا عنهم هذا الاسم الملصق بهم تعصفاً فلم تبق هذه الحركة أكثر من سبع سنوات في باريس حيث فقدوا كثيراً من حماسهم الشدفع الأول وهدنوا أكثر مما يجب .

الوحشية هي نوع من التعبير الذي يرغب في التلوج الى عالم وجوه احسن الانساني دفعة واحدة دون مقدمات حسية أخرى . وهي تعتمد هنا على الحدس الضوئي واللوني . أكثر من اعتمادها على مقاييس العقل عمداً على الطبيعة المتوحشة في الكون .

وحينما ينتقل أحدهم هذا العنف الوحشي الى المشاهد يعتقد أنه قد نجح فعلاً في أداء مهمته . وأغلب هؤلاء الفنانين قد تأثروا بالضوء الساطع واللون المضاد بقنود الشرقي الأدنى والفن العربي وبغراسي والرائد الأول لهذه الحركة ماتيس Matisse الفرنسي وكلا لا يخفى أن أعمالهم تأثرت بعناصر معينة من الفنون القديمة ومنها الفن البيزنطي والفن القبطي المسيحي وبالعين اليوناني (الأركايليك) وكما أنهم م ينسوا أن يأخذوا من فنون قبائل افريقيا وفنون شواطيء المحيط الهادي الجنوبية مثل أندونيسيا وغيانا وسومطرة . وكذلك بما تيسر لهم من فنون افنود البحر في أميركا الوسطى .

واستخدموا الأتقنة والتمائيل الافريقية كيتاييغ يستفيدون منها في تراكيب الهيئة الانشائية في أعمالهم مثل



حيوة رجل الكهف



منظر المشحوق في هوار العراق الجنوبية

الأسلوب الذي أتبعه ماتيس . ومن هؤلاء الفنانين الذين حدوا في هذا المضمار حذو الرواد هم : أوترلنو Utrillo وموندريان Mondrian ومودلياني Modigliani فقد وضعوا أسساً جديدة بثائية للفن الزخرفي الحميل وبهجة مبسطة مناسبة . ولكن بعد الاستفادة من التقاليد الموحدة في المدرسة القديمة الإبطالية والفرنسية .

وهكذا جاء جورج روهه Georges Rouault كتعبيري واضح في المدرسة الفرنسية . تنصف أعماله بالحركة الدراماتيكية الاخلاقية . انني تشابه الفن الألماني المتصف بهذه الظاهرة . كما أن فيه كان رد فعل ضد النفاق والمادية في عصره " .

ج - التعبيرية الألمانية German Expressionism

بالتوازي مع الحركة في فرنسا فقد ظهر فنانون اعتبروا انفسهم رسل الفن الحديث حيث تنحصر مهمتهم في تحطيم القيم القديمة وإعطاء مفاهيم ثورية جديدة .

ولا غرو إذا قلنا أن الخمسين سنة التي أتت في أوروبا كانت متأثرة بجماعات ألمانية ثلاثة هي :

١ - جماعة الربانية Die Bruke The Bridge .

٢ - جماعة الفرسان الزرق Blue Knights Blaue reiter .

٣ - الجماعة الجديدة للأحاسيس المريئة Die Neu Sachlichkeit The New Objectivity .

من خلال هذه الجماعات الثلاثة انحصر العمل الفني في مفاهيم إجتماعية وسياسية وربطها بالعدالة وخلاصة القول أن أعمالهم كانت تنصف بالاحتجاج على الأوضاع السائدة آنذاك . وكانت أعمالهم تنصف بانطق التعبيري الذي له سمات الاحتجاج والصراخ ضد الوضع .

وبهذه الظاهرة للمجاميع الثلاثة وفتحهم حرية الطريق أمام الآخرين ظهرت جماعات أخرى باجتهادات مختلفة في الفن الألماني ومميزات هذه الاجتهادات هي :

١ - الثورة في نوعية الفن وانشائه .

٢ - الدراما وحركة الحياة وكفاحها العنيف .

٣ - إظهار نوازع العنف والبشاعة .

٤ - التعصب لقومي الأعصى ومكانته .

ولكن كل هذه العوامل الدافعة لم تصل بهم الى مستوى ونظرة المدرسة الفرنسية . والشباب في هذه الحركة رجعوا بأنفسهم الى الروح الدينية للفرون الوسطى وأساروها . بينما إدوارد مونك Edward Munch أنضغ إنتاجه على أسس الفن البدائي للفرون الوسطى . وكذلك فرانز مارك Franz Marc رجع بفنه الى انعصر البدائي متأثراً بفضون الكهوف ، ومن المنحصر على العنجهية البروسية ظهرت أعمال الفنان (جورج كروز) George Grosz وأنتو ديكس Otto Dix من خلال أعمالهما ننظر الى الثقافة البروسية نعرف أن ما أدى الى احرب العالمية الأولى ومن بعد ظهور النازية اهتطرية في الحرب العالمية الثانية .

* قد اننى المؤلف بالفنان روهه في ص ١٦٥٢ في أول مؤثر لعن العالمي الذي قامت به مؤسسة البرسكو لجنة الأمم المتحدة وكان رئيسا للجنة الدولية للفنون شكبه كما أنه عرض أعماله بمعرض خاص لي نفس المدينة من شهر آب من ذلك العام . كان ذلك قبل موته بستين .

ونذكر هنا ماكس بكمان Max Beckmann من التعبيريين الذين لم ينتموا الى أي جماعة ولكن كان لسليقته الفنية مجال كبير في الحركات الفنية الألمانية هذه

د - التعبيرية في المكسيك وأميركا

ظهرت النوازع التعبيرية في أميركا والمكسيك كما في أوروبا وكانت هذه الظاهرة خلال الثلاثينات من هذا القرن وعلى رأس هذه الحركة ماكس وير Max Weber وبين شاهين Ben Shahn وظهر خلال تيارات الحرب الباردة ذوي التوجه السياسية في أميركا كل من إيفرغود Evergood وبينفين Levine وهم أحياء الآن .

هـ - المكسيك

خلال العشرينات إلى الثلاثينات ظهرت بوادر عصر ناهض وكان فنانون عديدون من رواد هذه النهضة التعبيرية وكانت تتمثل بأسلوب خاص بهم مستقل عن باقي الحركات التي ظهرت في أوروبا وأميركا وأخذت مضامينها تبحث عن معالحة الأمور المفتحة على مبادئ الحرية ودفع احكام العردي إلى الورداء والتحرر الشعبي وخاصة دفاعاً عن الطود الحمر والطبقات المنسحقة من الشعب المكسيكي وأشهر من كان رائداً في هذه الحركة :

جوزيه أوروزكو Jose Orozco وفعللاً كان أعظم فنان رائد في هذه الحركة في النصف الثاني من الكرة الأرضية . ويمكن أن يقارن أسلوبه وعمقه بروهـ الفرنسي في المدرسة الأوربية . حيث نجد المأساة السوداء في سمات عمل كل منهما ولكل منهما صياغة إنشائية ومعنى يختلف عن الآخر .

٨ - الفن التجريدي Abstract Art

آ - التكعيبية Cubism

بداية التدرج ظهرت في باريس سنة ١٩٠٦ وهو بحث جديد في تفسير الطبيعة، ولوحظت هذه الظاهرة في بعض أعمال الفنانين فل سيزان حيث نرى في أعمالهم رؤية الأشكال مسطوح مادية واضحة وأما سيزان فقد بدأ يبحث في حسم الواقعية حيث "لكليات العامة في الأشكال وتحليل تكويناتها بصاعة جديدة" مستندة الى بناء جديد لللكليات في مواد الأشكال الموضوعية للإنشاء .

وهذه النظرة الجديدة التي استغرقت ٢٥ سنة من الوقت التي طورت تدريجياً الرؤية الواقعية في المناظر الطبيعية .

ومن أقوال سيزان التي طبقها : "على الفنان أن يبحث في صياغة البيئة العامة الشمولية من خلال المكعب" وبجانب هذا ملاحظة وتفسير بناء السطوح المكونة للأشكال في الطبيعة .

وهكذا تطورت النظرة المغايرة نوعاً للطبيعة وتحولت بصورة في أعمال الوحشيين الى أسلوب لحركة جديدة خاصة سميت بالتكعيبية

إن أحد الشبان الصغار وهو اسباني عاش في باريس من سنة ١٩٠٣-١٩٠٦ وكان ينتمي الى الحركة الوحشية اسمه بابلو بيكاسو Pablo Picasso ولا ندري هل لأنه كان يحب أعمال سيزان المسطحة والاسطوانية

أم بسبب منازلة رواد الوحشية أمثال مانييس . انه أخذ ينظر للامكانيات الجديدة ووضع أسسها في الرسم والتصوير .

ورضع أسس نظريته التطبيقية في التكوين الانشائي على العناصر الآتية كالتشافي وتحايل عملي :

- ١ - الهجوم .
- ٢ - الفراغ والمساحة والمسافة .
- ٣ - البناء الفني .

ومن ثم ضاق درعاً بالمفاهيم الخارجية الواضحة للأشكال وتحول شيئاً فشيئاً إلى المعاني الداخلية لها في صياغة اضية الانشائية مع المعاني وقد أوجد للأشكال والحجوم حركات ووجوهاً متعددة في نفس الشكل المرسوم على نفس الموضوع ونفس اللوحة المرسومة . وقد ترجع كثير من أفكاره وتطبيقاته ليس فقط إلى سيزان بل إلى الفن البدائي . ومنها الفن الأركايتك اليوناني والافريقي والزنخي .

ومن خلال تطور أعماله التكعيبية فقد تبعه تلاميذ مطورين إلى ما يسمى بالتكعيبية الهندسية المعمارية البناء في الأشكال .

ومن هنا بدأ يكسو ينظر إلى الأشكال الجديدة بصراحة أكثر وفهم أبعاد هذا التعاير الكلي في تنظيم المساحات والخروج عن المنظور والضوء لاعتيادي لمعمول به سابقاً مضيقاً أشكالاً جديدة وصرخة متعدداً عن الوهم النظري القائم على التخطيط المنظوري للحجوم والأجسام . وهكذا توصل إلى تغيير جديد في البناء التشكيلي بإعطاء نظرة جمالية جديدة .

ومن ثم عرج على نبد العجينة الثقيلة للون وأخذ يعطي نطقاً آخر لوضع اللمسات اللوية برقة وحرية تكتيكية لا علاقة لها بمفاهيم الوحشية بحيث غير النظرة الأساسية لرؤية السطوح والأشكال الملونة بطريقته الخاصة التي تعتبر ثورة منذ عصر النهضة وحتى الآن .

وأخذ ينظر للانداء الفني كغاية في ذاته جمالياً وليس صعة فكلما وضع لونا إعتبره جزءاً من بناء جديد للتعبير والتغيير دون الرجوع إلى تقليد الطبيعة وهكذا بدأ بصياغة هيئة جديدة في أعلى مراحل قوتها في البناء والعطاء والجمال .

وهو في هذه الحالة أدخل مفاهيم العناصر الجديدة في أعماله مثل (اللون - الخط - الشكل - القيمة الضوئية - الملمس - الفراغ) .

ومن خلال هذا العطاء المسند بهذه العناصر القوية وتبسيط أعماله بمساندتها فقد توصل فيما بعد إلى : ما يسمى بالتجريد Abstraction حيث كان لهذه الواحة مفهوم شمولي عام حتى سنة ١٩٠٠ وقد طبق هذا الاتجاه فيما بعد وفي كيفية الاستفادة من المواضيع التي يرميها .

أما التكعيبية التي تعتبرها نصف تجريد فقد نجدها متداخلة في أغلب النزعات التجريدية التي حصنت فيما بعد .

وهكذا في النصف تجريد نجد كثير من ظواهر الأشكال الطبيعية متداخلة في التوزيع والتوزيع السطحي المبسط إلى لون وخط وتجريد بحيث يعطونا مفهوم العلاقة المتطورة بين تحويل الطبيعة والتكعيبية والوصول بها إلى عالم التجريد .

ونجد التحوير مما سلف الى عالم التجريد ربما كان ذلك من جراء التحوير الحاصل في الحركة المستقبلية أيضاً مساندة الى هذا الوصول العفوي عند فاسيلي كاندسكي Wassily Kandinsky وعند بيت موندريان من البوهيموس Piet Mondrian .

التكعيبية هي بداية للفن التجريدي واعيا عُولَ هذا التطور كعامل رئيسي ولا يمكن إغفال أعمال بيكاسو هي المنفردة بهذا بل هناك جورج براك George Braque فنان فرنسي تعاون إلى حد كبير معه .

وقد أضاف براك استعمال العناصر في تكوين وتلطيف حدة التكعيبية إلى أعماله وأعطاهم مزايًا رقيقة حمائية ذات ظاهر ملمسي مميز نسطح القماش في النوحة الواحدة .

حيث أضاف الأوراق المنصقة كمنس على سطح اللوحة والذي نسميه فناً الكولاج collage وتغلب عليه في أعماله ظاهرة الهدوء المعبر عن التقاليد الفرنسية في حصص هينات جديدة متنوعة .

هذه الظاهرة الهادئة الرقيقة نجدها تجاه أعمال بيكاسو القوة الصارمة العارمة على طرفي نقيض في الايداء والتعبير .

وهناك فنانان آخران تكعيبان هما : فرناند ليجه Fernand Léger والفرنسي الآخر "جون كريس" John Gris وصديق بيكاسو . فقد فضلا إتياع التكعيبية ونسبوها إلى مدى بعيد أكثر مما ذهب بيكاسو في محالها وأبدعا في مذهبهم هذا بشكل جعل طما الحق بأن يتجلا مذهباً جديداً تكعيبياً بعيداً عن بيكاسو . وقد أضافا معاني مشتقة من عالم الصناعة والاجتماع بما فيه الكفاية لأن يربط عملهما بفائدة ظاهرة قريبة من المفاهيم العامة . حيث فسرا أشكال وتراكيب الآلات إلى مفاهيم حالية تكعيبية ذات لون وحظ مميز وموصفات صورية دقيقة التعبير .

ب - المستقبلية Futurism

إنه الوجه الثاني لحركة التجريد رغم أنها بقيت في القعر كما بقيت لتكعيبية إذا ما قورنت بطغيان حركة التجريد العامة .

فالمستقبلية هي إحدى الصياغات الجديدة للتكعيبية أعيدت كصياغة جديدة على أيدي بعض من الفنانين الايطاليين الذين عاشوا في باريس خلال فترة تطور أعمال بيكاسو وعاطرته مع براك .

ومن الأسماء الالامعة لهذه الحركة "أومبرتو بوجيوني" Umberto Boccioni وجياكومو بالا Giacomo Balla هذان الفنانان درسا في فرنسا وحين رجوعهما إلى إيطاليا وجدا السرعة الهائلة في التطور الصناعي والاجتماعي .

وهكذا بالتعاون مع الشاعر "مارينو ماريتي" توحدت أهداف أفكارهم مجتمعة .

وحذروا أفكارهم تنحصر بما يلي :

١ - لتطور الصناعي الهائل .

٢ - لسرعة الهائلة الاحذة برقاب الناس .

٣ - التلهف على وسائل ورغائب الحياة الجديدة .

تعبيرهم الفني كان أساسه هذه العوامل التي أثرت في عقلية ونفسية الانسان المعاصر .

وهكذا نجد اتباع بوجيوني وسافاريسي أضافوا جماليات جديدة الى عالم الصناعة بألوان وخطوط جديدة متنوعة حيث أعطت حركة وعنف الى التكوينات لانشائية في أعمالهم بحيث أضفت متعة جديدة . وكان من مهماتهم أن يترجموا عامل السرعة بصيغ تشكيلية واضحة في الحركة وتكوينها وكان من أهدافهم الأساسية حيث سميت أعمالهم المستقبلية لأنها تحتوي على الحركة والحركة تقاس بالرسم والرسم يقصد به المستقبل . وكذلك أثرت فيهم عوامل إجتماعية أساسية ظهرت في أعمالهم منها - الاضرابات العمالية وكذلك الحرب .

إن أعمال هذه الجماعة لم يظهر تقدمها الواضح إلا حوالي سنة ١٩١٠ م . حينما بدأ الروسي فاسيلي كاندينسكي يرسم أشكالاً تسمى أشكالاً هلامية - بتركيبات عنيفة بالألوان .

أن طابع أسلوبه الأول الذي ينحى الى التجريد وهذا كان إنصباعه وتغذيله الشخصي للطبيعة .

ثم أعقبه ظاهرة التكوين الهندسي المستقر للتعبيرية مضاف اليها الألوان الدافئة مع خلط في ظواهر معينة لتأثير المكان والآلات الحديثة في تكويناته كهدف وصياغة حيث نرى إبتعاده عن موارع الطبيعة الأساسية .

ج - التجريد النقي Pure Abstract Art

أو ما يسمى بالابتعاد عن الطبيعة . من خلال المرحلة المكونة من ١٩١٠-١٩١٨ م ظهرت مفاهيم متبلورة خلالها حيث ركز الفنانون عملهم بالابتعاد عن الطبيعة وعمت هذه القضية وشملت جميع أوروبا وقد أشتقت هذه الظاهرة من أعمال بيكاسو وأخذ الفنانون في إنتاج التجريد النقي الصافي وبعض من الفنانين كالروسي كاندينسكي فضل أن يكون تجريده عاطفياً وتعبيراً في أن واحد حيث أثر في فن النصف الثاني من الكرة الأرضية .

أما موندريان Mondrian فقد أوجد التجريد البنائي حيث عمد الى أسلوبه البسيط المنهي بوضوح على النسب المساحية واللون والخط وعمم عمله التجريدي هذا ليؤثر على نسب وتكوينات أعمال التزيينات الداخلية والبنائية وربما الأعمال التجارية الفنية . وظواهر أعماله تتميز ببرودة المساحات المقررة مع تحديداتها الهندسية المنسقة .

وهكذا نجد كاندينسكي وموندريان كظاهرة نادرة ظهرت في المدرسة الألمانية للفن والعبارة المسماة (البوهانوس) Bauhouse حيث تعاملوا مع التجريد الصافي الهندسي والمعماري دون شوائب ليستند الى صفاء الخط والمساحة واللون في التوزيع من خلال عملية تغطية المفهم* .

د - التباين اللامحسوس في الفن التجريدي Non- objective variation of Art

سميت هذه الحركة بهذا الاسم لفصلها تماماً عن أي فن له علاقة بالطبيعة ولذا أطلق هذا الاسم ابتعاداً عن الاحساس بالطبيعة . ومعنى آخر تحول الفن في تكوينه الأساسي الى ما يتركه الفنان من فكر دون الالتفات إلى الطبيعة وظواهرها ، وهذا لا يعني أن الفنان لا علاقة له بالمشاهد . بل له علاقة بعطشها ولكن دون الرجوع الى الطبيعة أو الاستفادة منها جمالياً أو مادياً .

وكان لهذا التطرف في نصبة الطبيعة والرجوع الى الانشاء الموسمي التجريدي للون والمساحة والخط مفعوله في بعض المراحل وربما إشتري في كثير من أنحاء العالم كصياغة تلفت النظر خارجة عن المؤلف أو المبتكر

* بوهانوس . معاداة اليب المبس . وهي مدرسة ظهرت في ألمانيا تسير بتوحيد جميع الفنون التشكيلية في تصميم التصميم الفني والشي . وكان كاندينسكي من روادها وله تأثير كبير على فنانة موندريان كان معنا هولندية له الفنان الأكبر في البوهانوس كدك .

ومتعلقة بالإبداع . كما تعمل الموسيقى تماماً رغم علاقاتها الدراسية المسقة . وقد أدخلت هذه الأساليب في العمارة والأثاث والرسم والنحت والمعمار بشكل أو آخر مقارب حيث كان الاعتماد الأساسي على الاحساس الخيالي الموسيقي عن طريق العين .

ومن الفنانين التجريديين في أميركا وأعمالهم تعتبر مقاربة لما ذكرنا هم :

- ١ - جون مارين
- ٢ - ليونيل فننكر
- ٣ - جورجيا أوكيف
- ٤ . ستيوارت دافيد
- ٥ - مارتن هارتن .

كانوا من الرواد الأوائل في التجريد بمختلف مراحله ، من حيث علاقته بالتكعيبية الى التجريد الصافي ، إلى استخدام النسب الذهبية والمودولور .

٩ - الفن الوهمي أو التخيلي Fantastic Art

أ - الدادائية

الرجوع الى الوهمية أو الدادائية Fantasy and Dadism ومن الانجازات الرئيسة الثالثة في القرن العشرين بدأت هذه الظاهرة في بداية سنة ١٩١٤ بداية نشوب الحرب العالمية الأولى . وقد أوحى الحرب هذا السؤال من هم سادة الآلة وهل الحرية الفردية سوف تسحق إلى غير رجعة عن ضريق الآلة والحرب المجهنمية ؟ وهل التجريد يمكن أن يكون ترياقاً ضد سموم الآلة الحديثة المدمرة * .

هكذا نشأ بعض الكتاب والشعراء والرسامين والفنانين الذين بدؤوا يستحثون العقل الباطن ورؤياه المتعددة على رفض مؤثرات الآلة والخراب الحربي الذي لحق العالم من جراء غمواها .

وخلال هذه المرحلة نمت التكعيبية التي ابتكرها بيكاسو واشتعل حولها زماً أخذ بالابتعاد عنها كتكوين إنشائي ذو هدف نهائي . واستعاض عنه بما يقرب من ظاهرة تسمى (الدادائية) Dadism التي بدأت تهدم بأسلوب تهكمي وسخري ظواهر المادية الاجتماعية بأسلوب يحتوي على كثير من الثورة .

وقد استلهمت هذه الحركة الحداثية الوهمية مختلفات ليونان وجوروم بوش من القرن السادس عشر وكوبا في القرن الثامن عشر ومن فناني ونحاتي الربع الأول من القرن التاسع عشر وظهرت بشكلها المعروف هذا في القرن العشرين .

وتبلورت هذه النزعة في السنة الأولى من الحرب وكانت سويسرا كعبة الشعراء باعتبارها دولة محايدة تعيش في مجبوحة من السلام وظهر الكتاب الأحرار والفنانون والسياسيون الذين قاوموا بمجهودهم عنف وتدمير الحرب ضد الانسان . ومن خلال هذه التيارات ظهرت معالم حركة "الدادائية" التي هي شبه نصف فلسفة احتجاجية على مخازي الحرب كنتيجة حضارية منحرفة للانسان . والدادائية نادى بأن الخراب قادم لا محالة ضد الانسان من جراء عقليته هذه وإذا أردنا أن نبني حرية للانسان فالواجب علينا أن نعمل عقولنا ونبني ديارنا بيقاع من الأرض جديدة . مجتمع جديد وكان ضم لرفض والسخرية لما تعلمه الانسان وأبتكره من علم وفن

وأنشؤوا ما اعتقدوا به جديداً رافضين رفضاً بحثاً للقيم القديمة .

وبدأ . دوشمب Duchamp وبيكابيا Picabia وماكس ارنست Ernest وغيرهم في تحضير (النشبه بالميكانيكة) على هيئة جسم إنساني (رفضاً بنائياً مشابهاً للميكانيكة) وذلك استخفافاً بتناق الانسان من خلال جنسه . وكان هذا الأمر رفضاً للتقديم بأسلوب مستحدث جديد مما جعل الناس أن يتداركوا الى حد كبير عيوبهم وأن يعتبروا ما تذوقوه هائلاً نقاقاً وفاقاً تخالياً من الحس طالما كان الموت مصيرهم دون مبرر يذكر . وتطورت رسالة الفن من القمم الحاصر له الى انطلاق العملاق في خدمة الفكر الانساني وقضايا المنحة دون الاهتمام الى ما يمكنه هذا الانسان من صناعة وتقاليده فنية بنضرة جديدة ومفاهيم جديدة لخدمة الانسانية المتحررة على حد تعبيرهم .

ب - الوهية الفردية Individual Fantast

ظهرت ظواهر فردية من خلال المرحلة التي كانت تمر بحركة الخرافة الدادائية في أوروبا الغربية وكان الفنانون الحاملون لشخصياتهم الفردية دود اللجوء الى علاقات مع جماعات أخرى رغم نزوعهم الى نوع من الدادائية الراضية وهم :

من إيطاليا "جورجيو دي جيريكو" Giorgio de Chirico رافقه ظاهرة الميكانيكية الهندسية المسندة الى الظلال والنور السحري استناداً الى أوصاف الآلة الحديثة مدموجة بمحو القصور والنساء الخرافيات . بول كلي Paul Klee السويسري ابتكر فناً تجريدياً رطباً حياً مبنياً على التعبيرية ومن ثم التشكيبية . يظهر على فنه علامات الرقة ولكنها في نفس الوقت تضرب بقسوة عى الروح المرحلة للثقافة الساحرة من جراء وجود الآلة التي تسخر سخرية لأذعة من ذكاء الانسان وطموحاته الهدامة .

وهكذا فالروح المتصورة لعبت دورها في تطوير هذه الحركات السريعة من خلال شخصيات مهمة لا علاقة لها بجموعات بل بواسطة بحثائها الفردي المفد .

ج - السريالية Surrealism *

ظهرت هذه الحركة سنة ١٩٢٤ من جراء انتشار الدادائية والوهية الفردية التي انتشرت بعد نهاية الحرب الأولى حيث بدأ الناس يتحسسون العال والعاهات الناشئة في مجتمعاتهم والتي لم تقدر اخرب على حلها . ولذا ظهر السرياليون الذين اهتموا بالناحية النفسية وعللها في الانسان المعاصر وإظهار دوافعها . وغرائزها بتحرير أفكارهم ضد الضغط العيف الحاصل من جراء الحياة المعاصرة اليومية التي تؤدي بالانسان لأن يكون مريضاً عصبياً وحسباً ومن ثم نفسياً .

إن ما قرره الدكتور "ليستر لونكمان" Dr. Lester Longman حيث عرّف السريالية بأنها دادائية منهجية وكلاهما كانتا تمثلان الرفض عند الانسان الفنان (والرفض الأول كان من قبل الرومانتيكية للقرن التاسع عشر) ضد المادية الميكانيكية وهي مهدت ليهلوسة في الرؤية وتحقيقها مما أفاد حركة السرياليين مجدداً في هذا المضمار .

* السريالية : مذهب فني غوامه رؤيا لها علاقة مادية مع الطبيعة Surrealism من حيث الرؤية . أما من حيث الهدف والمعنى فهي ترتبط بالفكر الانساني وأحلامه ورؤاه في النوم وعقله الباطن ونوعه الفكيونة على اختلاف جوره ورؤاه الفاضلة ورعائه وأمانه في الاستقل وزرعته إلى الصياغة الجملة للأشكال بشكل يقرب ويبتعد عن الواقع أي أن يكون هو في الواقع يصاحبه تتكاتف لتأليف الانساني (المؤلف)

وبما قرروا له بأن الانسان لا يمكن أن يهضم كل غرائزه المكبوتة عن طريق المتعاطف العلمية وهذه العنمية الصغيرة نسبياً لا يمكن أن تغل المشاكل . وبما أثار العقل الانساني آنذاك ظهور نظريات سيكمويد فرويد Sigmund Freud's حول التحليل النفسي (تحليل الأحلام) ومعانيها الأساسية حيث الغرائز الأساسية هي الدافع الأولي في وجود الانسان حيث تتعقد هذه الغرائز بحيث تصبح كماً مرصداً إما ينفس بالأحلام أو الجنس أو الموت . إذا ما اشتد التعقيد .

والغرائز التي أفاد بها فرويد في نظرياته هي :

١ - غريزة البقاء

٢ - الغريزة الجنسية .

من هاتين الغريزتين تنبثق جميع الدوافع النفسية والحضارية عند الانسان . وعليه من الممكن للفن أن يقوم بالعامل المساعد للتفيس كما تفعل الاحلام بتصويرها وعرضها على الجمهور وهو بدوره يحتل ما يعيده نفسياً ويحل مشاكله .

وهكذا كانت الفرصة السانحة للسرياليين بأن يتبنوا هذه النظريات ويحققوها في أعمالهم * .

والسريالية هي عملية عزق للفكر الانساني تنوعى الكشف عن أسرار الدفينة مصحوبة برغائيه الغير محققة في حياته اليومية العامة . وتستند في هذا التحقيق الى :

١ - استخدام الصورة الطبيعية كوسيلة لا غاية في توصيل أفكار الفنان الى المشاهد .

٢ - التكنيك الأكاديمي هو هضم جيد لهذه العملية وواجب .

٣ - استخدام النور والظل والمنظور أمر يحتاج له حسب الرغبة في تكوين العناصر وليس حسب الرغبة العلمية المادية لتكوين الصيغة .

٤ . اللون عنصر مهم في الانشاء السريالي .

٥ - تعريف الأشكال وتحويلها مما تقتضيه الوحدة العامة .

٦ - كل هذه العناصر تتكون خدمة الفكرة الأساسية الحديثة التي تتكون منها العملية الفنية .

والسريالية هذبت الصور التلقائية الحاصلة في الدهن وقد أخضعت الى طبيعة التخطيط والتلوين المتعارف عليه في بعض المدارس الفنية .

وفي هذه الحالة أخضعت التصورات الغير طبيعية الى تصورات طبيعية عن طريق العلاقة بين المادة التصويرية والأفكار الذهنية .

ومن أهم الشخصيات الفنية لهذه الحركة هم :

١ - ماكس إرنست Ernest

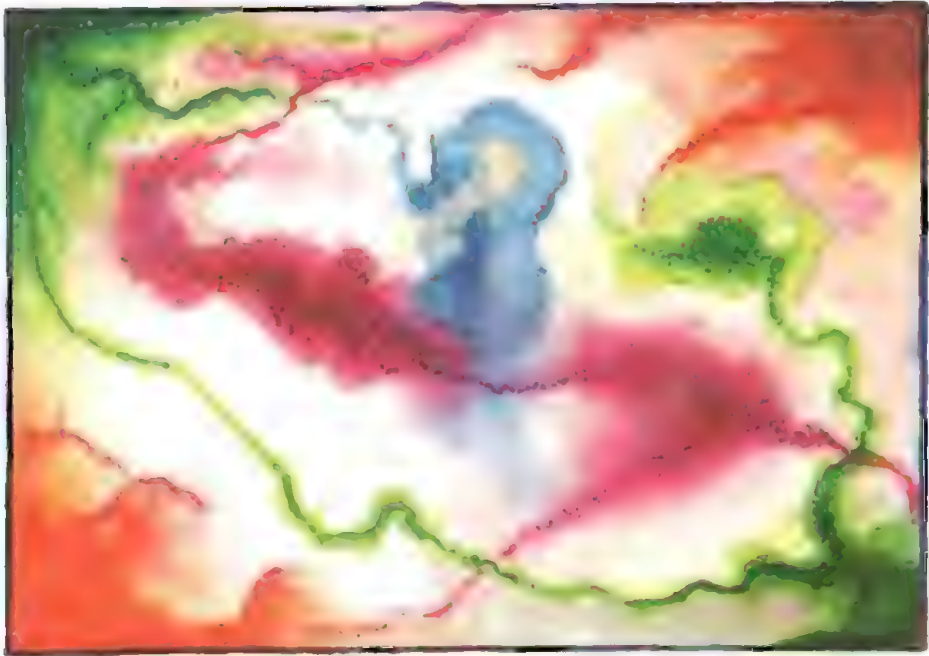
٢ - دالي Dali

٣ - تانكوي Tanguy

إن هؤلاء الثلاثة يحكم إنتاجهم الغريب المتحرر اختلافوا عن كثير من المعصين هذه المدرسة واتهموا بتلابيب عناصرها تمسكاً مزمناً . وهذا ما صرح به أندريه بريتون Andre Breton سنة ١٩٢٤ - حيث قال



النكوب في ن ١ : فرامة الشوريع الهندسي النكوبى مستطوح



ن ٢ : شربا، حسي مطلق يتبعى انوار الفوسيفى في مساحات المعشاة

بتكوينات فنية مشابهة لها . ومن جانب آخر ، أنتج بعض السرياليين أعمالاً لها علاقة أساسية برعائل وأصول جموع بين الطرق التجريدية والتعبيرية حيث صاعوا الظواهر صياغة شبه تجريدية معبرة بأسلوب شخصي بعيد عن الغضم الواضح للأفكار المراد إخراجها إلى حيز الوجود .

د - أسلوب الفروثاج - التعميم - Frontage

وقد اكتشف من قبل ماكس إرنست وظوره في أعماله المتعددة ابتداء من سنة ١٩٢٥ وأخذ به كثير من السرياليين والتعبيريين وإدخلوه في أعمالهم ولكن شخصاً مثل ستادور دالي . استخدم الفن الأكاديمي والكلاسيكي القديم في تطوير وعظم أعماله السريالية تطبيقياً بحيث أخذت مكانة واضحة في العالم حتى يومنا هذا . ومن المعروف عند التعمد أنه لا يجرى في هذا المضمار إطلاقاً^٤ .

هـ - الاتجاهات الجديدة أو الحديثة Present Trends

1- Abstract 2- Surrealism 3- Abstract Expressionism 4- Rurealestic Formalist .

إن اعلاماً من الفنانين أغفلنا ذكرهم حيث لم يتسع الكلام عنهم وهم التأثير الكبير في مزج العناصر الأساسية الثلاثة للمارة الذكر . ولعبوا أدواراً رئيسية في مسيرة الفن الحديث حتى سنة ١٩٥٠ وهم :

- ١ - جون ميرو من أسبانيا John Miro
- ٢ - رافيو تامايو من المكسيك Rufino Tamayo
- ٣ - متى إيكارون من شيلي Matta Echaurren
- ٤ - مارك توبي Mark Tobey
- ٥ - جاكسون بولاك Jackson Pollack
- ٦ - تيودور ستاموس Theodor Stamos
- ٧ - روبرت ماذروين Robert Matherwell
- ٨ - وليام باريوتيس من الولايات المتحدة William Bariotes

والأوروبيون أمثال :

- ١ - وليام دي كونيغ William de Kooning
- ٢ - ارشيل كوركى Arshile Gorky
- ٣ - هانس هوفمان Hans Hoffman

قد ساعدوا الفن في أميركا بنروحهم النفا .

ومن الفنانين التجريديين من رجع إلى هضم التجريد المستند إلى التنشع بعناصر الآلة الصلة المعاصرة وقام بتكوينات فنية مشابهة لها . ومن جانب آخر ، أنتج بعض السرياليين أعمالاً لها علاقة أساسية برعائل وأصول وحياة الإنسان بصورة عامة .

وكثير من الفنانين أخذوا بمبادئ كاندنسكي وحولوها إلى مفاهيم شخصية وقسم آخر تأثر بالأعمال التي قام بها الانطباعيون أمثال مونيه Monet . تخلط مع التجريد كاندنسكي وكتبجة موصلة للأفكار المعزوجة ومنهم



من أبعاد الأصول الهندسية في التكوين التجريدي للمهنية . ومنهم أتبع حرية التعبير دون اللجوء إلى صناعة أو أسلوب ما ، كما فعل كالدنسكي أول الأمر ومن هؤلاء جاكسون بولاك ، جيمس بروك ، جون فبرين ، وأرشيل كوزكي ، ووليم دي كوينك .

بهذه العجالة في عرض الحركة الفنية المعاصرة في العالم الغربي أردنا عرض أهمية ما صنعناه في هذا المؤلف من عناصر لعبت دوراً بارزاً في تطوير الفن وربطه بين أمرين أستخدم العناصر كوسيلة للتطبيق على مختلف النوازع التي أتبعها الفنانون المعامرون والكشافون لمسالك الفن الجديد . هذا من جهة ومن جهة أخرى في كيفية ربط التطبيق بالتواحي الذهنية والفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية العامة عند الانسان بين الحريين العالمية الأولى والثانية وربط الفن بتطور الصناعة الاوربية وتأثيرها على حياة وحس ومستقبل الانسان المعاصر والطريق القديم للمسالك والخطر الذي يتظر إنسان المستقبل من جراء ذلك * .

من هنا نحدد قيمة العمل الانشائي كنتيجة وخلاصة للعمل الفني الذي هو مرآة لتفكير الفنان ورؤياه وأحلامه وحياته وما يعكس عليه من عوامل وتفكير وأصول علمية وقبة وأحاساس وشعور وتقبل لمعاهيم عصره والمفاهيم السابقة وبأحد بها أو يحد منها ليصوغ ما يرتأيه ماساً لشخصيته وأسلوبه وتأثره البيئي وعلاقته بالخر كالت تقنية العالمية .

ولفنان حرية الاختيار والوضع والابداء وهو بنفسه يتحمل مسؤولية نتاجه ومدى ما يؤثر في الحياة العامة والخاصة والحضارة التي ينتمي لها في مدارج السباق العالمي في هذا المضمار .

المبحث الرابع

وظيفة الانشاء

- ١ - الناحية لوظيفية للفن الانشائي .
- ٢ - الانشاء الساسي والفكر المثالي في التكوين والبحث وتعبيره .
- ٣ - تعبير الانشاء الوظيفي للزعات الانسانية .
- ٤ - الوظيفة الدينية .
- ٥ - الوظيفة النقدية للفن .
- ٦ - فن الاعلام والدعاية .
- ٧ - الاعلام كوظيفة فنية .
- ٨ - وظيفة الفن والصلة بالجماهير كانشاء وتكوين يمثل خلاصة الفكرة لمهدة .
- ٩ - الناحية الوظيفية والجمالية للانشاء
- ١٠ - الوظيفة العسكرية .
- ١١ - الوظيفة الجمالية للانشاء تكويناً وفناً .

٩ - الناحية الوظيفية للفن الانشائي *

في المفهوم العام أن جميع الأعمال الفنية لها وظيفة اجتماعية وذلك لأنها تخرج وتقدم للمشاهدين . رغم أن بعض الفنانين يزعم أنه يشغل "نفسه" ويعنون بذلك أنهم يعملون بمفاهيمهم الخاصة . ويتمنى الفنان من قلبه سرّاً أن يكون إنتاجه مرغوباً من الناس والمشاهدين مستحاً ومقبلاً معنوياً ومادياً . ومهما كان التيار الذي يتكره الفنان خاصاً أو عاماً فإنه يتوق لأن يقيم من قبل الهيئة الاجتماعية .

وعليه هناك دقة ملحوظة في مفهوم وظيفة الفن والاشكار الأصيل اندي نستسيغه جمهرة لمشاهدين من الهيئة الاجتماعية . وعليه نستطيع أن نقول أن للفن وظيفة اجتماعية من النواحي التالية :

- ١ - يؤثر في خلق وعادات الناس .
- ٢ - نتج الفن وتبكره لأغراض الاستعمال والأقضاء من قبل الهيئة الاجتماعية والأشخاص المعنيين له .
- ٣ - الفن هنا يعبر عن الاحساس والمقتضات الشخصية والعواطف الذاتية للأفراد والجماعات بشكل فردي أو جماعي .

في هذه الحالات الثلاثة فإن الفن يمارس على هيئة فردية كما في الرسم والنحت أو على هيئة جماعية كما في الهندسة المعمارية والمسرح . وهو يمثل جميع مشاكل الانسان الحسية والרגائب لأدامة حياته السليمة من حيث المعاش أو الناحية النفسية وصحتها (في الهيئة الاجتماعية) .

فالفنون التشكيلية مثل غيرها هي لغة مرئية تعبر عن كثير من رغائب الحياة وألوانها المختلفة بما يتفق وورغبة

جماعة من الناس واستحسانهم وقبولهم بمفاهيمها .

ومن هنا يمكن القول إنها الدرب الذي نطرقه لفتح مغائق كثيرة أمام الجماهير منها القبول أو الاحتجاج أو الرضى كهدف تتمكن منه بواسطة الفن . فالفن هنا لغة معبرة لها أوصولها العاطفية والجمالية وتأثيرها الأخاذ الطاعني على الناس حيث تعطي فكرة الهدف الذي أتتجنا الفن من أجله مثل الصور الدينية أو الاحتجاجية أو الإعلامية أو التورية أو الاقتصادية والسياسية أو الجمالية البحتة أو الصور النفسية أو الاخلاقية ذات التعبير التي تمثل الحياة والموت أو المعاش والنسكن كالمعمارة أو بناء المذبح... إلخ . إن كل هذه الدوافع مع ركائزها الدقيقة تمثل الوظيفة أو الوظائف الرئيسية لفن الانشاء وعليه يمكن لنا أن نقرر .

أن الفن يؤثر في أخلاق الجماهير والأجيال الصاعدة تأثيراً قوياً وأخلاقاً ذو أهداف عليا وربما كانت نبيلة في أغلب الأحيان وعندها فالفن لا يقبم ما لم يكن له أحكام جمالية عالية .

وعليه يمكن لنا القول أن الفن له العلاقة الكبرى به كعمل فني بحث وبين أهدافه في اضية الاجتماعية .

٢ - الانشاء السياسي والفكر الخالي في التكوين والبحث وتعبيره

كثير من الفنانين يعنى عناية كبرى في الدفع بفهمهم وأساليبهم وتكويناتهم لخدمة أفكارهم السياسية كوسيلة خفية التعبير الجديد في أعمالهم وعن طريق الساسة يحققون أنفسهم وأهدافهم التي يعتقدون بها فكرياً وسياسياً يحاولون إظهار جمال ومحاسن وقوة الأهداف التي يعتقدون بها إما من أجل الثورة السياسية أو من أجل ثورة الدولة أو الأفراد أو الدفع عن المظلومين بإظهار غضبهم أو الدفع بهم إلى الحماس للثورة من أجل حقوقهم أو حقوق الشعب المظلوم لدى ينتسبون إليه .

ومن الأمور المعروفة لوظيفة الفن : - الدوافع الجذرية عند الفنان التي تؤثر فيه لأن يكافح بالافكار مع شعبه وأمتة من أجل حريته وحرية الآخرين ودفع الأذى والبناء للمستقبل من أجل ذلك .

وبدنا شواهد كثيرة لا تحصى عن الأعمال الفنية السياسية منها الاعلانات Posters والصور الزيتية في المناحف والنصب التذكارية للمعارك الفاصلة في تاريخ الأمم والمنحوتات المماثلة وحياة الرجال الذين لعبوا دوراً جوهرياً في تغيير حياة ومستقبل أمتهم .

٣ - تعبير الانشاء الوظيفي للترغبات الانسانية

ولا يقتصر الفن على التمرعات الفكرية والسياسية بل يتعدى ذلك إلى التمرعات الاجتماعية وإظهار روح النواطف والسلوك والفرح أو الحزن الجماعي إما كعادات وتقاليد وإثارة الروح السلبية عند الانسان من جراء انسحاقه الجمعي في الحياة اليومية .

فصوير الناس في المقاهي أو الأسواق أو الحياة المختلفة يوماً نموذجاً لذلك وكذلك رسم الأحرار الجماعية من موت وألم ومرض وحزن على الواقع كل تلك تعطي معنى لينبوع الحزن الجماعي أما الأفراح من أعياد ورواج واحتفالات فهي صيغة ثانية لوظيفة الانشاء . وكذلك الجمع بين هذه الدوافع فمهد لنفاد أن حاول دراسة مجتمعنا ليطهر الروح الراقصة للنواقص الجماعية في أمة ما أو ليسدد غخطاها إلى الأفضل أو ليطهر حماسها في ساعات الحياة العومة أو أيام محنتها وهكذا .

ومن التعبير الرئيسي في الحياة الاجتماعية هو الجذر الفلسفي والسياسي الذي تتولد عنه الدوافع الاجتماعية

أساساً .

فالمجتمع الاشتراكي له خصائص إجتماعية تختلف عنه في المجتمع الرأسمالي وحنماً سوف يتأثر الفنان بالبيئة التي يعالج مشاكلها عن طريق الرسم أو النحت أو العمارة أو المسرح .
وبنفس الفنون يمكن لنا أن نعلن عن كثير من الأغراض الفردية .

٤ - الوظيفة الدينية

نحن نعرف أن الفن لعب دوراً هاماً من الناحية الوظيفية في دعم الدين عند الأمم المختلفة وخاصة قبل الأديان الموحدة أو بعدها فكلنا يعرف ما للأوثان والمعابد اخاوية لها من تأثير في الفنون الصينية القديمة والفرعونية والآشورية وكذلك الحضرة والكعبة قبل الاسلام . وما لعب الفن من دور في تقريب الدين الى ذهن الناس والجماهير من حيث بناء المعابد المناسبة والقائيل المساعدة والصور في الدين المسيحي وأما المعابد ورخفتها وجمال نكوبها فهي خير مثال في المساجد والجمامع لاسلامية . وكذلك معابد اليهود . إن الفن هو النزعة المساعدة للمتعبد روحياً على الصلاة والعبادة وخلق الأجواء المناسبة من خلال المعابد وجمامها .

وأما في الدول الاشتراكية التي لا تعترف بالدين أساساً فقد استعاضت عنه بالفن على جميع ألوانه (الموسيقى، المسرح، السينما، النحت، التصميم، العمارة، هندسة المدن) .. إلخ . كلها لتعوض روحياً عن مفومات الدين . ولكن هيئات .

فالفن هو ظاهرة روحية أساسية من ظواهر الحضارة الانسانية ولا يمكن لمجتمع أن تظهر له انصفات المميزة له ما لم يكن له فن يمثل شعوبه في سلم تطورها .

٥ - الوظيفة النقدية للفن

هناك فن ينتمي للنقد حيث وظيفته الاجتماعية نقد الأوضاع الشائنة والبائسة والمتخلفة والمنحلة وكذلك نقد الأشخاص على اختلاف أعماهم ومراكزهم وطغائهم وأهوائهم الاجتماعية وكذلك إنتائهم مثل هذا فن نعتبر عنه بالنقدي Critique وربما كان هذا الفن قاسي ومؤلم في بعض أوضاعه . مثل فن الاعلان السياسي والسياسي وفن الكاريكاتور المضحك الساقد . وفن تصوير العلاقات الاجتماعية كما فعل هو كارت الانكليزي في القرن الثامن عشر وفن النقد الاجتماعي كما فعل هونوري دوميه على عهد لويس نابليون في فرنسا وغيرهم كثيرود .

٦ - فن الاعلان والدعاية

هناك فن خاص بهذه الناحية خاصة في الوقت المعاصر طاماً كان هناك صناعة على اختلاف أنواعها تحتاج الى دعاية وترويج فهي بحاجة لأعمال الفنان الذي يعلن عنها بأعمال اعلانية جمالية تحبب الناس الى هذه الصناعة . ومنها إعلانات المنتجات الطبية والآلات والسيارات والسينما والكتب والمجلات والأدوات المنزلية والسجاد والألبسة والأقمشة . وغيرها كل هذه يرسم لها الاعلانات احميفة المعبرة رسماً وكناية .

٧ - الاعلام كوظيفة فنية

هناك طرق عديدة للاعلام ويتوقف ذلك الاعلام على الغرض المعلم عنه في تسيخير الفن له . فهناك الاعلام

الديني كما حصل في فن عصر النهضة في أوروبا حيث زينت الكنائس بأعمال المسيح والرسل وهناك الاعلام السياسي والتوجيه المهدف له مثل الدعوة للأغراض والمشاريع السياسية والاقتصادية ومشاريع الانشاء والزراعة والدعوة للثقافة والفنون والاعلام عن ترغيب العمال في معاشهم ومصالحهم والدعوة الاجتماعية لجمعية أو مؤسسة ما والدعاية لبلد ما خارج حدوده . أو الدعوة لفكرة سياسية ومقاومة معارضها كل تلك من واجبات فن الاعلام على اختلاف أنواعه إن كان تصميماً أو إعلاناً أو تصويراً . وكذلك الاعلام عن حفلات الموسيقى وأشهر والسيتا وغيرها من الأمور اليومية ذات الأهمية الجماهيرية اقتصادياً وصناعياً وسياسياً .

٨ - وظيفة الفن والصلة بالجماهير كإنشاء وتكوين يمثل خلاصة الفكرة المهدفة

من أهم واجبات الانشاء وضوح الفكرة للجماهير أو الوصول الى المهدف الابداعي لفنان عن طريق الجماهير .

١ - المهدف الاجتماعي

هو تكوين الانشاء الواضح ذو الأهداف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية كما شرحنا سابقاً بحيث يفهمها الجمهور **ويشعر به** التوازع الرئيسية التي وضع من أجلها ذلك الفن إنشائياً لغرض إثارة الحماس إن كان ذلك الموضوع **ثقافياً أو حضارياً أو تراثياً أو اجتماعياً** ... الخ .

ب - المهدف الفني يحد ذاته الابداعي

وهو المهدف الذي يجعل الفنان المتطور المبدع انى الابداع وإيصال لعتة الجديدة الى الجماهير لغاية جعلها تتقبل هذا النتاج الجديد وبالحاولات المتجددة التي يقوم بها الفنان في معارضه **يُعمل معه موضع صلة** بين أفكاره الجديدة وإيضاح رؤيتها ولغتها الى الجماهير المشاهدة عن طريق عرض فنه **منحراً** **مباً فلسفه** **والوانه** وجمايلته ولعته ضم حتى يساعد على تطوير المفهوم الذوقي انعام عند الجماهير المعاصرة محلياً ومن ثم عالمياً .

٩ - الوظيفة العاطفية والثقافية

المربوطة بالفرد والجماعة على السواء إن كانت تلك العاطفة "غريزية جنسية كعاطفة الحب وغزها وعهديها" أو إن كانت تلك العاطفة مربية للأجيال ثقافياً في استخدام الفن لظهور مرياً للتاريخ والتراث وتصويره بشكل إنشائي متطور يعنم الأجيال ما لأمتنا من أجداد وقيم في سلم الحضارة الانسانية تراثياً وثقافياً .

١٠ - الوظيفة العسكرية

هناك الأعمال المصورة للمعارك الخيرية التاريخية الفاصلة في مستقبل أمتنا والفتوحات وكيفية إظهار معالم نجاحها إيجابياً ودراسة روح العصر الذي قامت به تلك المعارك والانصارات التي قدمتها الأمة على مختلف عصورها .

وهي الحد الفاصل بين الحياة الكريمة والموت الذليل لكل أمة . نحن لا نعتبر الغرب أساس بل الحرب دفاع من أجل حضارتنا وحياة شعبنا ضد من يعتدي عليه **وعلى مقدساته** . كل تلك هي عوامل مجسمة للفن عن طريق التصوير الانشائي حيث نذكر الاجيال الناشئة بقم رحلات أمتنا قديماً حتى يأخذوا بنظوير ما ينبغي لبناء المستقبل .

ونحن هنا نعرف أن كل عمل فني مهما كان نوعه له علاقة صلة بالناس والجماليات وهو عمل يعبر عن آمالهم وأفراحهم وأحزانهم وغرائزهم على اختلاف أنواعها شخصية كانت أم جماعية . ولكن الصفة الغالبة على تكوين التعبير الانشائي يستوجب صفة رئيسية أساسية وهي إعطاء الصفة الجمالية لأصغاء الرغبة وإشباعها عند المشاهدين للتطلع الى هذه الأعمال واستيعابها ثقافياً دون قوة دافعة أخرى غيرها . وهذا امر النجاش في العمل الفني أما مسألة الجمال فسوف نتطرق لها في الفقرات التالية من هذا البحث * .

١١ - الوظيفة الجمالية للانشاء تكويناً وبنياً

طالما كنا في معرض البحث عن الفنون الجميلة فإن الصفة الغالبة للفن هي السرعة الجمالية أو الجمالية الجديدة المتحركة . وسوف لا نتعرض لما قاله أرسطو وأفلاطون وهيكول وبركسون وغيرهم من الفلاسفة لأن ذلك يرجعنا الى فلسفة وعلم الجمال .

ولكن الذي نريده هنا كيف تربط الأسس الجمالية في أعمالنا الفنية أنشاءً وتطبيقاً .

ولنفرض الفرضية البسيطة التالية :

من المعلوم أن جمال الرجل ينحصر بما يلي :

- ١ - أن يكون صحيح الجسم وسبه . ٣ - أن لون الدم في الوجه يدل على الصحة .
- ٢ - أن يكون فعالاً . ٤ - أن يكون هذا الرجل له علامة الصحة الرياضية .

كما هو المفهوم اليوناني والعربي والروماني حيث الصحة والحركة والنشاط من مقومات الجمال . وانعقل المسلم في الجسم السليم . ما قاله أفلاطون حقيقة أولية الى يوم الحشر .

وكذلك الجمال في المرأة جمال التقاطيع ولدانة ولون الجسم والأيمن أي مظهر من مظاهر أعضائها مع سلامة النسب للأعضاء والتمركز الجمالي ينحصر بهذه السبب تشكلياً . أما الجمال من الناحية الفنية والخلقية فهو الأساس الدفين لكمال الجسم للرجل والمرأة على السواء فكما يستكمل الانسان صحته كذلك عقله وأخلاقه حيث تتكون العنويات الجمالية مصاحبة الشكل الجميل .

فمهما كان الرجل أو المرأة جميلين ولكن أخلاقهما رديئة فالخمر الجمالي هنا ناقص وبافض جداً وكما ورد ذلك في الرواية الشعبية الايطالية عن رسم صورة العشاء الرباني وكيف احتاج الى نموذج لشخص يمثل السيد المسيح ليأخذ مركزه في ذلك الانشاء الشهير . وهكذا كان . وبعد سنتين ذهب الى نفس المقهى ليفتش عن شخص يرسمه يمثل الخائن يهوذا الاسخريوطي الذي خان السيد المسيح وباعه بثلاثين من الفضة ووجد شخصاً مناسباً للقباحة فأخذه ورسمه ليمثل يهوذا وحينما سأله ماذا تفعل قال عاطل أنعاضى السرعة والبطش وسق أن تبت قبل سنتين هنا لرسمي حيث كنت إنساناً سوياً أما الآن فأنا نص مشهور فماداً نقول ؟

المعنى هنا ليس للشكل دون المعنى فكلاهما ينتم الآخر من الناحية الجمالية . والشعور بالجمال وتذوقه أمر نسبي يجب أن تقبله النفس . وإلا رَكَنَ أمره الى الرفض والزوال .

وهذا ما نعرفه علمياً من أن "المرأة الجميلة" هي امرأة البيضاء ذات مقاييس كذا وكذا أما في المجتمعات الافريقية فالمرأة الجميلة هي الزنجية السوداء الياقة وهكذا عند الأمم والشعوب والجمال يتغير مصدره بالنسبة للعصر الذي يعيشه والأمة والشعب الذي ننتمي إليه .

فجمال المرأة في عصر النهضة غيره في القرن العشرين حيث تتغير مقاييسه تشكيلة والمعنوية والجمال في الانسان أساس لكل نوازع الجمال وهو الذي يسبح منه الأفكار الدوقية التي تكونها في الانشاء مهما كان نوعه وكل الفنون الجميلة التشكيلية التي لها علاقة بالانسان ابتداءً من العمارة حتى نهاية التصوير ترتبط بجمال الانسان واختيار ذلك الجمال أمر مسبي .

فمن فرضنا الانسان مخلوق برأس قبيسه ضعف حجم الرأس العادي السوي للانسان الاعتيادي المعاصر . فماذا كان يحصل جمالياً هل كنا نقبل بنسب رأس الانسان الحالي ؟ . الجواب أن القياس الحالي نعتبره آنذاك شذوذاً . فالقياس المتفق عليه جمالياً أنه أساس لعلم الجمال ومن هنا المقارنة بين إنسان وآخر أمر ضروري وذوق يتوقف على الرغبة وربما العشق . وهذا ما يحدو بالشباب أن يعيش حبيبه لتقياسات الجمالية التي يقبلها نفسياً وشكلياً بينما غيره لا يقبل بها . فالنزوع الجمالي أمر نسبي . وهذا الساموس الطبيعي ينطبق على الفنان كذلك ولكن الفرق أن الفنان عشقه للجمال ينطبق على حدسه المثالي للجمال ويحاول تحقيق هذا الحدس الجمالي عن طريق فنه الانشائي .

وربما كان هذا الحدس له صدى في أعماله مع جمهرة المشاهدين وفناً كبيراً يجعل عمله الفني هذا ناجحاً . وربما كان هذا الحدس لا يتفق مع أذواق المشاهدين فيكون وقع العمل الفني فاشلاً ولو إلى حين .

وربما كان الحدس الجمالي عاملاً مطوراً لذوق ومفاهيم الجماهير الى نوع جديد آخر كما حصل في أعمال المعاصرين والمطورين من الفنانين أمثال ماكس أرنست وبيكاسو وبيكاسو ومونية وفرايدل لويدي رايت وبراك وغيرهم حيث أثروا بالذوق العام العالمي وعثروه من المفاهيم لقرن الثامن والتاسع عشر الى مفاهيم وعقليات جماهير القرن العشرين .

إن النزعة الجمالية في العمل الفني تركز على ما يلي :

- ١ - الدراسة المستفيضة لأعمال وفلسفات الأقدمين .
- ٢ - دراسة التراث المحلي والقومي جمالياً وتطبيقاً إن أمكن .
- ٣ - دراسة مفاهيم الحضارة للأمة وأسلوب تقبلها للفن جمالياً .
- ٤ - دراسة النوازع الحالية للشعب حيث الأساطير الشائعة شعبياً ، وأخذ ما ينفع منها للتطبيق والتعبير بواسطتها .
- ٥ - التعمق في دراسة روح العصر والتأثر به تراثياً وعالمياً .
- ٦ - المزج بما يتفق وروح المعاصرة بين ما تقتضيه عقلية أممة ما والمزج مع تقبل الشعوب لتلك العقلية .
- ٧ - الاردياد من الخير التطيقية في تخيل وتكوين الأعمال الفنية المهدفة لهذه الأغراض .
- ٨ - النزوع الى حرية التعبير الذاتي كنزعة جمالية مصدرها الخير الانساني .

إن كل ما ذكرنا هو عجالة في مفهوم الروح الجمالية في الأعمال الفنية إنشائياً لغرض التركيز عليها وتحليلها بقم ذات قوانين عميقة وعامة وخاصة تتفق مع مفهوم معين من مدرسة معينة ومن منزع جمالي معين .

والأخذ بالجمال في العمل الفني أمر له العمق الرئيسي في توجه الفن في كل زمان وعصر ومكان وهو الأساس الخفي لبناء تكوين الأعمال الفنية التي تقبلها النفس البشرية في كل هذه الأزمان وحضارة الفنان تتوقف على الملاحظة التي يقدم بها عمله عبر النوازع الجمالية التي ترغب المشاهد في هذه المواضيع مهما كانت تلك النوازع وأي كان لونها دون استثناء .

والنظرة الجمالية في العهد الفرعوني غيرها في العهد الآشوري أو اليوناني أو الروماني أو العربي ولكل منهم مُثُلٌ احتذاها هذا الغرض .

وكذلك المفاهيم الجمالية تختلف بين أمة وأخرى فالفس الأوربية تتقبل الجمال غير ما تقبله النفس العربية أو الصينية أو الأفريقية . إذ كل من الشعوب تنظر إلى الجمال من زاوية تقبلها لصفات التي ترغب بها والتي تطمئن انذات من جراء الوصول إليها أو التطلع لها .

فالجمال نسبي عند الشعوب كما إنه نسبي عند الأفراد حسب بيئتهم وثقافتهم وتراثهم وحضارتهم وكل هذه العوامل يجب أن يحسب لها الحماص حتى ينجح الفنان في إناس أعماله الفنية روح القبول والرغبة النفسية عند المشاهدين .

المبحث الخامس

تطور رؤية الإنسان عبر العصور

- ١ - مختلف النظريات الجمالية والتشكيلية للإنشاء عبر العصور .
- ٢ - التكوين الانشائي لما قبل التاريخ .
- ٣ - التكوين الانشائي لما بعد التاريخ ، حتى العصور المسيحية .
- ٤ - الفن الآشوري وحضارة ما بين النهرين .
- ٥ - العهود المسيحية .
- ٦ - فن عصر النهضة .
- ٧ - فن الإنشاء في القرن العشرين .
- ٨ - التكوين الانشائي في العالم الاسلامي قديماً وحديثاً .
- ٩ - علاقته المستمدة من حاجات وأفكار وأحاسيس المجتمع .

١ - مختلف النظريات الجمالية والتشكيلية للإنشاء عبر العصور

سوف نقسم التاريخ الانشائي للفنون التشكيلية عبر العصور الى :

- أ - التكوين الانشائي لما قبل التاريخ .
- ب - التكوين الانشائي منذ معرفة الانسان القراءة والكتابة الى العهد المسيحي .
- ج - التكوين ضمن الحضارة اليونانية والرومانية والفنون الشرقية .
- د - التكوين في عصر النهضة والعصور الاسلامية حتى القرن العشرين .
- هـ - الإنشاء في القرن العشرين .

إن كل عصر من هذه العصور كان له دوافع ومضامين وأساليب وتقنية فنية تختلف عن العصر الآخر حسب تقدم الانسان حضارياً ومعاشياً . واختلاف المقاصد وأهيتها جعلت الفروق ظاهرة . وكل ما نراه في هذه العجالة هي حصائص المذهب أو المدرسة التي اتبعتها هذه الفئة دون الأخرى . وما ادخلت في نطاقها من عنصر فنية حسب تقدمها واكتشافاتها الحضارية من مواد واصباغ تصنع إما من الشحوم أو بالنار أو كيميائياً حسب العصر الذي استخدمت فيه مواد الإنشاء إن كانت معمارية أو تصويرية أو نحتية أو فحارية أو حدارية مصنعة بالفرسكو (الجص الرطب) أو الفسيفساء الملون وما إلى ذلك من وسائل ومواد حديثة متنوعة ومركبة من أبسط الأنواع والسعي لاعطائها الصفات الجمالية المناسبة نتيجة الصفاة الحرة المجتهدة حيث التعامل مع المواد واستنباط الصفات الفنية الجيدة المناسبة للموضوع الذي يقوم بتأليفه الفنان . وسوف نعرض على هذه المفاهيم الآتية كما يلي :

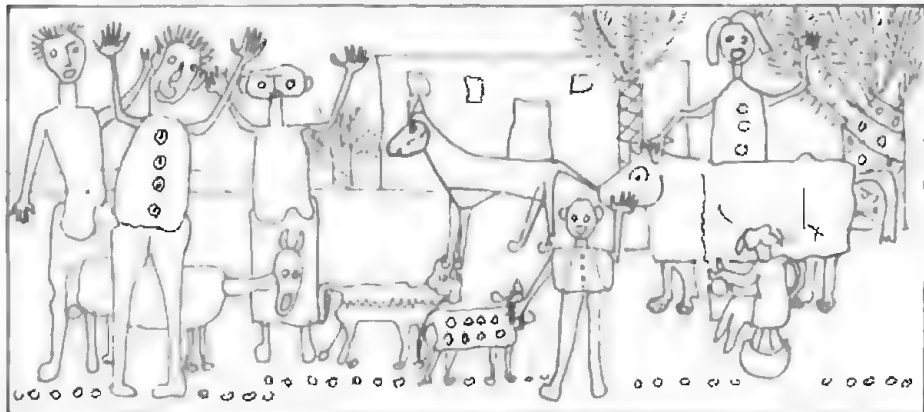
٢ - التكوين الانشائي لما قبل التاريخ

كم من الأعمال الفنية وصلتنا عن هذا الانسان من ٢٥٠ ألف سنة حتى الألف العاشر قبل الميلاد .

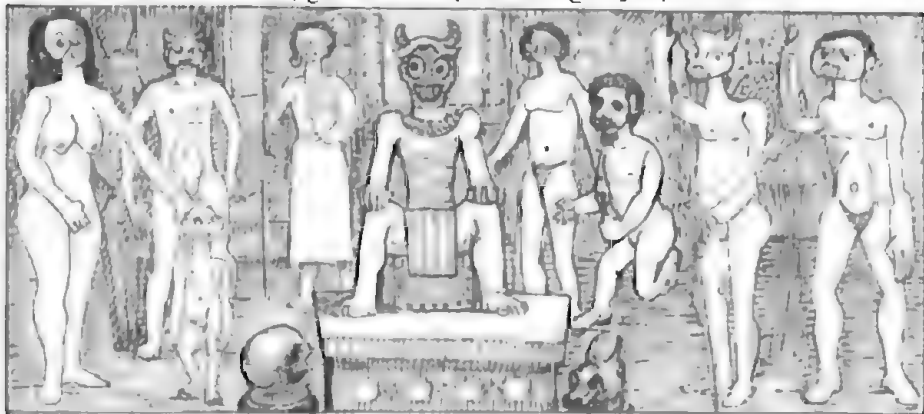
شكر (٩٧) لمادح من التكوين الانساني عدد الانسان البدائي وعلاقته مع الحيوانات والأسلوب البدائي
مقارب الفن الصاغر في التودج (٢) والسماوية الواردة في تعظيم الانشاء ١٥



٢ - تكوين انساني لطيف ذكي عمره سبعين عشر سنوات وحيدته حيوان بيته - فارس الشهابه



٣ - تكوين انساني لطيف بدائي معاصر يتصل بالروح القليلة الآخرة وعلاقة الانسان بالارواح والسموات والسفلة والولادة



ان تحرك الإنسان البدائي انحصرت أعماله المحدودة وفق أغراضه ومضامينه الموضوعية حسب تطور الآلة البدائية التي بين يديه وأغلبها استمد من الحجر وسعف النخيل والأشجار والخيال الئيلة التي صنعها بنفسه لتصلين هذه الأغراض .

وجلى أعماله كانت تحت الأرض في غابات تخيلها الكهوف السكينة بعيدة عن منال الأعداء من الرحال أو الحيوانات . واعتاداً على الصيد والقتل الذي يطمش الغذاء الوحشي له . وهكذا كان نعلقه بمعتقداته الرئيسية الأولية التي جعلته يألف بعضاً من هذه الحيوانات ويعتاد على قتلها لأجل الغذاء ومن ثم صارت له علاقات حميمة تجعله يبنى تقليد رسمها على جدران كهوفه من حراء سحرها أو التسلط عليها أو قتلها وشل حركتها .

وكانت تكوينات صورته محدودة الأشكال والأنواع ضمن حركات حيوانات محدودة الأوصاف والأنواع وبألوان كروماتيكية مصبغة شحمية قابلة ممزوجة من التراب الملون مع الشحوم المذابة من قل شيء لحم الحيوانات ندر ناتجة عن الاعتراف الطبيعي عن طريق البرق والزوابع واحترق الغابات من جرائها . أو بعد اكتشافه النار جعلته يقوم برسم الحيوانات المتنوعة محدودة النوع وعلاقتها بالإنسان وغاية ما نراه في هذه الكهوف "علاقة الإنسان كصيد أو راع لبعض منها" .

وينحصر التكوين الفني في تجميع بعض الحيوانات التي كانت مصدر صيده في مجموعة متحركة تصويرياً والحيوان الكبير المسيطر في مجموعتها هو عادة المهدف الذي كان يبتغيه الإنسان الأول من الصيد ليدل على قوة صراعه تجاه هذا الحيوان الجبار من خلال هذه المجموعة من الماشية المرسومة .

وربما كان الإنسان مرسوماً مع المجموعة ويده عصاً أو رمحاً لاستعماله كسلاح للصيد عند الاقتضى * .

وحد من الحاجة التشكيلية أن أحسام هذه الحيوانات والاسان رحمت سعة الحجم الطولي المسطح Profile حيث الجهة الواحدة الطولية هي المهدف الأساسي الشكل في التكوين مع الأجزاء الأربعة وحتى عضو المذكورة ظاهر عند هذه الشعوب . كما لاحظ ذلك عند الشعوب الامسكدنافية البدائية وكانت الحيوانات هي القصد الأساسي في التكوين . ولم نجد حرفاً أي جو كان مكتوباً لا من الغيوم أو الخيال ولا الأشجار . بل جل هدفه رسم هذه الحيوانات حركات محدودة وحجمها تدبير لأغراض انشائية شتى كما ذكرنا . وهي مرسومة مباشرة على الجدران الصخرية أو الجصية في بعض الأحيان دون استخدام أي ألوان متطورة لأنه لم يصل لها إلى حد الآن وكما أنه استخدم الفرشاة النباتية المنقوشة الشعرات من جراء تكوينها الطبيعي والشعيرات النباتية المثابتة من تركيبها النباتي . ولم نجد في أعماله أي التفات تكويني لأهداف تحديد المساحة والغرض غير عرض الأجسام بواسطة الخط البسيط واللون البسيط ليس إلا . ونتميز الألوان بالبني والأصفر وفيل من الأخضر على الغالب وهي في هذه الحالة تكوينات أولية لأغراض مسطحة واصحة العالم والتركيب الذي له علاقة فصول من الأطفال المعاصرين حالياً حيث الفطرة والسداحة المرنطة بين عقلية الطفل المعاصر وعقلية الإنسان البدائي ولو حللنا هذه التكوينات الطفولية المعاصرة وتكوينات الإنسان الأول لوجدنا تشابهاً تشكيباً طاهراً من حيث العناصر دون الأهداف . فالإنسان الأول كما شرحنا له أهداف واضحة محدودة أولية بينما الطفل المعاصر له نزاع (لاوعي) سائب ينزع إلى التعبير الذاتي دون معرفة مربوطة مع عالمه الخارجي في غالب الأحيان وخاصة إلى سن العاشرة تقريباً) .

نستخلص مما تقدم أن الإنسان كان بدائياً في نزعاته التصويرية ولم يكن له صيغة أسنوية بقدر ما له علاقة بتقليد رسم الحيوان والإنسان حسب ما أدرك ذلك الإنسان الشبه متوحش . وتكويناته محدودة الحركة والعرض لمساحة معينة تحددها بالأشكال والتجميع إلا بقدر ما يسمح له المكان تطبيقياً وتمكناً منها تقنياً . ولم يظهر من الحركة والعلاقات بين الصيد والحيوان إلا ما يمكنه من عرض فكرته بأبسط ما يتمكن عليه تقنياً لغرض الإبداع التصويري واللوني . وربما كانت أعماله غاية في التعبير المحدد المحصور في الأجسام وأعضائها فقط . وربما استغرقت هذه المرحلة مع الأدوات الطبيعية والألوان التي استخدمها مدة لا تقل عن ٢٠ ألف سنة مشحونة بالرغائب المحدودة والابتكار الضئيل والتكيف التصويري للرؤية المحدودة التكوينات والتشبيات .

٣ - التكوين الإنشائي لما بعد التاريخ حتى العصور المسيحية

أ - اليونان .

ب - الرومان .

ج - الصينيون .

د - الأمم العربية (حضارة ما بين النهرين وحضرموت واليمن والهلل الحصب) .

هـ - الحضارة الفرعونية ونصبها وتماثيلها وأعمدة معابدها وأهراماتها وقوسها ومحوها والتشبيات الإنسانية ذات الأساليب المتطورة الواضحة المفاهيم والمقاصد الدينية والإنشائية والتكوينية لتجسيد الإله الفرعون (إله الزراعة والإنسان والحيوان والترع والماء) * .

ثم لو انتقلنا إلى حضارة العرب والعرب الأثيوبيون في شرقي إفريقيا الساحلي ووسط الجزيرة العربية لوجدنا هناك من التكوينات الفنية في حضارة تدمر وسبأ والعسير ما يدهش الإنسان المعاصر .

وكذلك حضارة ما بين النهرين معروفة كالمصرية والأكدية والبابلية والآشورية والكلدانية وكلها حضارات عربية لها أسماء قديمة ولكن صيغها الإنسانية واحدة لأنها سلالات كملت واحدة الأخرى حتى اليوم الذي ظهرت فيه الدعوة الإسلامية فغيرت من مجرى الحضارة البدائية إلى مفهوم الحضارة المعاصرة ودخول كثير من الأمم الشرقية في هذا الميدان حيث تأثرت فنونها بالتعاليم الإسلامية إلى حد كبير .

أما اليوناني والروماني الذي يعتبر أماً باراً بعصر النهضة وفنوب . فهو عني عن التعريف وكل القيم والنسب الجمالية والعلاقة بين الإنسان والطبيعة لعبت دوراً كبيراً في التكوينات الإنشائية من الفرسكو والموزايك واتمرا حتى أثرت في التزيين العام للقصور ومحتوياتها الامبراطورية كما إنها أثرت في الأخلاق العامة الجمالية وروح التقدم الفني كمعصر حضاري يميز تلك الدولة .

والفن اليوناني والروماني اللذين لعبا دوراً كبيراً في مفاهيم التكوينات الفنية للتعاليم المسيحية .

الفن الفرعوني التكعبي يتميز بإنشاء نخعي بارد ومجسم واضح التراكيب المعمارية المربوطة بالعمارة وهي على هيئة نصب تمثل الآلهة على مختلف أسمائها .

أما الرسم فهو حركي ذو معالم تتصل بالنسبة الذهبية إلى حد كبير على هيئة زخرفية تبرز فيه الألوان والخطوط الخدية الرئيسية وأغلبها صور جداريه داخل المقابر والمعابد الفرعونية وتمثل الآلهة مرسومة بهيئة جانبية Profile وهما تكوين إنشائي منظم نظلياً هندسياً في ملء المساحة . وأما المضمون فهو مربوط بالفوائد الدينية

* حضارة العرب ومراسل تضرها عبر العصور، للدكتور أحمد سوسة عضو مجمع علمي العراقي (ص ٢١)
للتلتر وزارة الاعلام بالجمهورية العربية . سنة ١٩٧٩ .

شكل (٩٨) من خدابة في وادي الملوك الأقصر صعيد مصر الانشاء الاستعماري الجاهلي للأشخاص والآفة وعلاقتهم بالأساطير الدينية الفرعونية التكريس هنا يستند إلى مقياس النسبة الذهبية للفن المصري القديم



٢ - تكبير لخدابة آشورية تمثل تلك أقصر ناصر مال في حالة صيد الأسود والأسلوب استعماري يعتمد على التناص وواجب السان



٣ - من الفن اليوناني - القديري - عناصر الفن الاساسية الموسيقي والحكا والتمسكة والادب والسلام من أجل الانسان



لاحظ أسلوب الانشاء المنتظر إلى الواقعية مع أسلوب خاص بالنسب والتمسكة الجمالية الكلاسيكية التي لها علاقة بدراسة الواقع

ويوم القيامة والآخرة... إلخ. والسبب في الأبعاد تقريبا جميعها واحدة وهي لا تعدو أكثر من أشخاص عددهم قليل جداً مكررة أوضاعهم بأقل من الشخصيات المرسومة. وهي تمثل أسلوباً استمراريّاً تصويرياً ذو أسلوب واضح جداً.

٤ - الفن الآشوري وحضارة ما بين النهرين

هو أسلوب زخرفي النزعة مسط المخطوط والكتل غليظ التكوين في الأعضاء والمساحات. قوامه السحن الجسم ذو عضلات قوية مفتولة زحرفية التكوين وكذلك النحوت البارزة أما الأعضاء فلها صياغة في الهيئة واضحة الحركة الواحدة تكعيبيه النزعة، مما يدل على انسجام اليد في تيار حركتها. وأغلب ما يعلب على الفنون العراقية (ما بين النهرين) النحت البارز المسط وهو ذو حركة أكثر ليونة من الفن الفرعوني في التكوين. إنها ذات طابع عرقي يمثل حياة الملوك والشعوب التي في كنفها وكيفية الاستيلاء عليها وإخضاعها. وما أسد بابل (الموجود في آثار بابل الآن) إلا نموذجاً لمسطرة البابليين على امبراطورية الفرس وإخضاعها تحت سطرهم. وأخذ البابليون في نحت حيوانات خرافية على جدران معابدهم ولقنونها نالوان الفسيفساء وهي تمثل أنواعاً من الآلهة التي عبدها آنذاك.

وعمل الانشاء التكويني في أعمالهم يخضع لمضمون وأعمال الملوك والامبراطورية وقوتها وقوتها وحراسة الآلهة لها.

الفن الاغريقي المرح والاستعراضي

هذا الفن الذي يمثل حياتهم وإمبراطوريتهم المفتوحة على الحياة والنهوض والفرح والرقص والضرب بالدف والآلات الموسيقية المختلفة في صورهم الحدادية ونزيمات أرضيات قاعاتهم والتجديد لأعمالهم العسكرية والرياضية والقوة وإظهار جمال الحسان والنساء العاريات وفلسفتهم من هذه الناحية. تمجيد الجمال والتقسيمات في المرأة والرجل والنزوع الى الجمال الانساني النقي المحرك لكل العواطف والشعور الانساني، كدافع من دواعي الحياة والشباب والقوة والجمال.

وكذلك فعل الرومان في تكويناتهم الانشائية وأضافوا عليها الرخاء والبرحة في الزينة والألبسة وظهرت عوامل جديدة تعبيرية في أعمالهم الانشائية وهي تمجيد الآلهة مع شعائرهم الدينية والقصص الخرافي لها. واعدوا هذه القصص عن طريق إيجاد آلهة لها. وكنعوا شعورهم الداني ومجدوا الانفعال كحركة مثالية ضد الانعناج والنهوض لمعاني الحياة وحاصة في المراحل الأخيرة من حياتهم وأوجدوا النزعة الخلقية الرادعة في موصفات تكويناتهم التشكيلية وميزوا أعمالهم بالألبسة والحركة المدروسة ذات القسومات المميزة حائلي والتي يظهر عليها الصحة والنعافة في تصوير الشباب والسيدات والرجال وتوالت المواضيع الحربية والسياسية والاجتماعية والاخلاقية والدينية. وظهرت مفاهيم وصور مفككة الجمال والساتير وغيرها من آلهة الخمر والجنس والفرقة.

ونزعت العمارة الى تكوين المدن الشاسعة والأبنية الضخمة ذات الأعمدة والعتوق المميزة وكانت مصورة ومزخرفة تبيجان. وكل ذلك تطلب عملاً مهيراً وصناعاً جليهم للعمل من جميع أنحاء الامبراطورية. ووسعوا حقول المسرح ومدرجاتها في كل المدن التي أنشأوها ونزعوا الى الموسيقى والشعر والغريب في عرص أبنائهم وسحروا كل طاقات الفن للاعلام كوسيلة دعائية مقبولة ومؤثرة في الجماهير.

٥ - العهد المسيحية

ظهور تمجيد الآلة الخالق والانسان كمتصرفين أساسيين في أعمال الدين المسيحي .

والنظر في التكوين من الناحية الوصفية وربط التصوير والمعابد بمصير الانسان يوم القيامة والدينونة ومصائر البشر فرادي وجماعات وتقييم الأعمال الفنية على أنها مكمنة لانيمان عند الفنان . فكان يرسم وينحت ويبني لوجه الله الكريم وتكرماً وتقرباً منه دون ذكر اسمه على تلك الأعمال .

ثمّا تكويناته فكانت أغلها بمادة الجص الخاطي الرطب "الفرسكو" وثانياً بواسطة التبر (الماء والبيض واللون الأرضي) وثالثاً بمادة الموزاييك .

وعاصر التكوين كانت بهم خلول عوامل اللون البسيط والخط المحدد مع تقييم أساسي للتفاصيل والملاعب الرئيسية للوحة ثم تقاسم أعضاء اخسم وعلاقات بعضها مع الجسم بشكل شبه «نحتي بارز» ولكن مرسوماً بالألوان . وأما الانشاء الموصوح بمادة الفرسكو فكان أكثر ليونة من الموزاييك والتبر وكان له طلال قلبية إذا ما قورنت بما ذكرنا . والألوان لا تعدو أن تتكون من ألوان محضرة من تراب الأرض ممزوجة بالجص الطري والغراء في بعض الأحيان وألوانها الأصفر الكروم والأهرة والأحمر البرتقالي . والأخضر الخديدي وأزرق من الكوبالت لآخر .

وأما الفرش فكانت تصنع من شعر الحيول لهذا الغرض . وأما الجص فكان يجمع بالماء والجير حتى يجف بسرعة وهكذا كانت العملية التفتوية تحتاج الى بداهة وسرعة صنعة وذلك تلافياً لجفاف المواد المرسومة بها بسرعة* .

وسوف سمي هنا أنواع التصوير الذي استعمل قديماً لغرض تزييني في المعابد والفصور والدور والمساحات العامة والحدائق والحمائم والكتب والمؤلفات والمخطوطات.. الخ** .

- ١ - Tempera تصوير التبر
- ٢ - Acquerello or water colour الرسم والتصوير بالألوان المائية
- ٣ - Affresco fresco التصوير بالألوان الجيرية أو الجصية (الفرسك)
- ٤ - Encausto الرسم والتصوير الشمعي
- ٥ - Miniatura (miniatures) التصوير بالميناتور (المنمّات) على الجلد ومصورات النقش والمخطوطات بالخبر الملون
- ٦ - Mosaico (mosaics) التصوير الجداري بمواد الموزاييك والتي نسميها بالعربية الفسيفساء والمرمر الملون والحصا للناعم والجص
- ٧ - Ceramica (Ceramics) الرسم بقطع السيراميك
- ٨ - Incisione Eching الحفر وطباعة الكتب بالرسم والخط اليدوي
- ٩ - Pittura ad olio painting التصوير الزيتي المتأخر بعد عصر النهضة

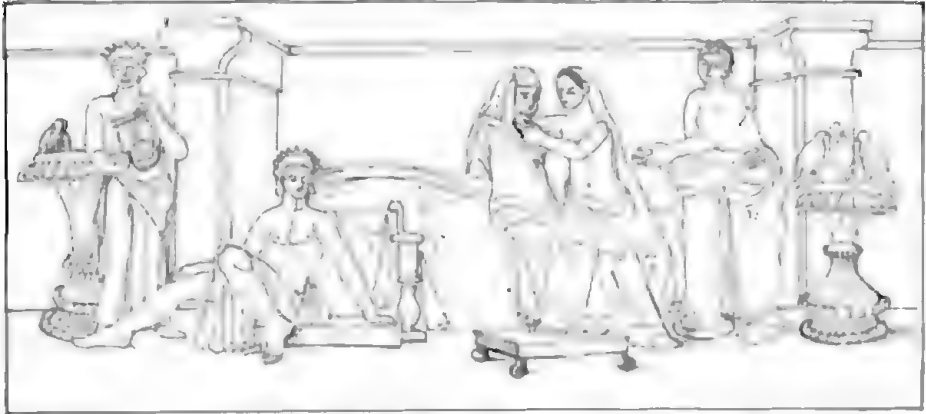
وهذه المصطلحات معروفة باللغة الإيطالية ولها مميزات عالمية من حيث تكوين صنعة موادها وعلاقة المواد بالسطح المرسومة عليه ونوع الانشاء الذي تتركب منه مواضيعها وكل مادة منها لها مقومات في تكوين الانشاء

* تكوينها التصوير : تأليف الدكتور المهندس محمد حماد (ص ٥٤، ٤٧). منشور مقابع الفنية المصرية العامة للكتاب . لقاهرة ١٩٧٣ . ص ١٠٧
 ** نفس المصدر السابق (ص ٤٦) .

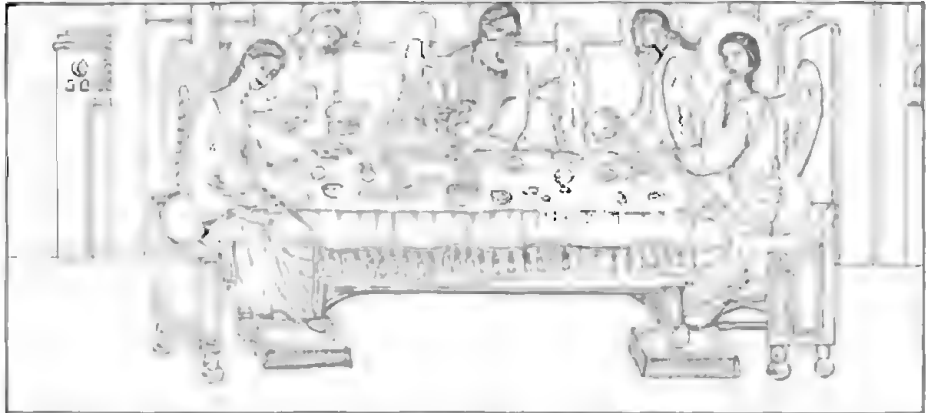
المن الروماني، تكوير جداري ملون من سكو للقرن الأول ميلادي يمثل رواج عائلة الدويرانديني

من محفوظات مكتبة الفاتيكان - الشكوك حركي كلاسيكي هادي وروالي الزعة

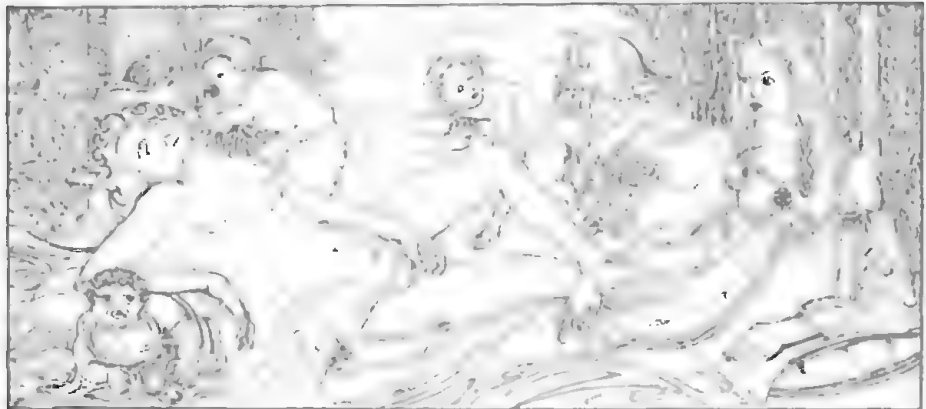
١٥



٢ - إنشاء لأفقرية بمرطبة من القرن الرابع من بياكي موجودة في متحف أثينا نقل المصنوع الروماني الأخير للسيد المسيح مير المرسلي



٣ - تكوير استثنائي رسم على الخشب يمثل فيوس وبنو الحرب مارس يوقصه أطفال نساء الأبطاني (سامور بوتشلي) عصر



شبهة من الزيج الأول للقرن الخامس عشر والعصبة محوطة في المتحف الأهلي في لندن . تير هنا عصر الانشاء اختلعة عن السابق

تختلف عن الأخرى ولا يمكن لنا هنا شرح كل هذه الاسانيب الفنية فهي تحتاج الى دراسة موسعة خاصة بها .

٦ - فن عصر النهضة

فن عصر النهضة ولاسلاخ من الفلسفة الى نصيب الرياضيات والفيزياء على عناصر التكوين الانشائي في العمارة والنحت والرسم والزخرفة .

نكونت الثورة العلمية على اختلاف مجالاتها في إيطاليا منبع التطور الفكري لعصر النهضة في نهاية القرن الرابع عشر والخامس عشر واستمرت في الصعود . وقد تطورت العقلية الأوربية آنذاك لتطور مفاهيم الكنيسة وظهر علماء أجلاء في شتى العلوم والفنون والعمارة والموسيقى والمسرح والشعر .

وأخذت عمليات الفن التشكيلي مجرى هذا التحول السريع وتقبل المفاهيم العلمية التي أدخلت على عناصر التشكيل وغيرت من طواهر الانشاء والتركيب البنائي للأعمال الفنية .

وأدخلت العوامل التالية في هذه التراكيب :

- ١ - أدخلت العناصر العلمية نشرع جسم الانسان على يد ليوناردو دافنشي .
- ٢ - أدخلت علوم المنظور في الانشاء التصويري والنحت البارز على يد باولو أوجلتو .
- ٣ - أدخلت الأجواء المنظورية في اللون والخط على يد ليوناردو دافنشي .
- ٤ - اكتشفت الألوان الزيتية من انفس الهولندي "بارتولو ميرو دي فانشيرو De facio" أو على الغالب أحد احوه فان دايك .
- ٥ - قللت أهمية الخط في التكوين واستعاض عنه بصباغة المحجوم الملونة وأهمست الخطوط كعملية من الدرجة الثانية .
- ٦ - الرجوع الى المقاييس والنسب التقليدية في الفن اليوناني والروماني مضاف إليهما أسلوب الحركة في التكوين والعلاقات التي تنضج بين الأشخاص لتكوين الموضوع والمضمون معاً .
- ٧ - الاهتمام بالضوء وقيمه الفيزيائية وعلاقته بالمنظور .
- ٨ - الاهتمام بحركة الانسان وحيوان والنبات مع ربط السبب والعلاقات .

إن ظهور انشاء وتكوين له مميزات تختلف عما كان في القرن الثالث عشر المسيحي الذي يعتمد على الخط واللون والضوء البسيط كما نرى ذلك في أعمال (فرا أنجلو) Fra Angelico الايطالي ولكن التوزيع داخل المساحة والروح الدرامية المتمسكة ظهرت في أعمال ميخائيل أنجلو في يوم الدينونة المرسومة على جدار كنيسة سستينا في الفاتيكان مع سقوطها .

وهكذا فقر الفن التشكيلي إلى عالم العلم والتفكير من التعبير والتعمق في العلاقات مع مختلف العناصر التي أدت إلى اتسكن ولتطور الابدائي عند الفنانين .

ونزعة الانشاء تعتمد على المساحة الفارغة وتصرف بها حسب قواعد وعناصر جسم ونسج ومنظور جسم الانسان والمعاني التي تخرج من جراء الحركات والعلاقات هذه والتي توحي للمشاهد بالمعاني الدينية المختلفة

ولا ننس أن الفنان كان في ذلك الزمن ينزع إلى رسم الصور لنقصص الديني المسيحي لابرارته ومهارته كدعاية دينية تقره من له واليوم الآخر .

شكل (١٠٠) : الانشاء الرومانتيكي لنعنان الفرنسي فرانسوا بوشيه والموضوع يمثل اضطداد كيو بيد من
 مجموعة والامس . لندن . العلاقة بين عناصر الجمال والاساطير عن الحب وعلاقتها بالجو والطبيعة (باريس
 ١٧٠٣ - ١٧٧٠ م) فنان القرن الثامن عشر



نقلا عن نسخة عن الأصل

ونزع الفن الاعلامي الديني الى التقدم والرفق التقوي وما ثبت الى هذا اليوم شاهد على ذلك . ثم تحولت الحركات الفنية الى اساليب متعددة منها الباروك والروكوكو والرومانتيكية في الايداء والملون ومهدت بعض المدارس للانطباعية التي كانت بداية عارمة لتورة القرن العشرين في التعبير الانساني للفن

٧ - فن الانشاء في القرن العشرين

بعد الرثابة الدراسية الاكاديمية خلال خمسة فرون تقريباً أو أقل وظهور آلة التصوير الفوتوغرافي الفرنسية في نهاية القرن الثامن عشر حصل رد فعل ذهبي وفكري عند الفنانين الشباب والمختبرين منهم بحيث ناروا على هذه التضاليد التي استغرقت هذه المدة والتي اعتقدوا أن آلة بسيطة مثل الكاميرا Camera قد حل أغلب معضلاتها . فأبي احتقار للفكر الانساني هذا ؟

وبدا جل رواد القرن العشرين يقطع علاقاتهم القديمة التقليدية مع الاساليب الأكاديمية ووضع اساليب متطورة مبروطة مع الطبيعة التي تحددها قوانين فيزيائية ومن جملة ما حصل علاقة الفنانين بنظرية الذرة وتحليلها مع الطيف الشمسي والتحليل الثوري وقوانينه التي أثرت في الانطباعيين ورسموا الحجوم دون تحصيل الخط بالألوان والألوان المضادة على هيئة بقع أو نقط مركبة (تقليداً لعالم الذرة والحزبية) كما كان عند جورج سوررات وغيره . وظهرت علامات التكعيبية في التكوين والاسطوانة المتحركة عند سيزان وأقرانه مانيه ومونييه وهكذا أنسخوا عن القديم مفاهيم مبروطة بالطبيعة ولها وجه جديد ذو ألوان شغافة وبراقة سعيدة تنقل عالم الطبيعة المضيء الى عالم الفن الملون المضيء .

وبدأت الحركات المتعاقبة الثائرة في الانسلاخ عن القديم والانطباعية وأسلوب التكوين الانساني والحركات الحيوانية والنشوية الشكلية للأجسام والحيوان وتفكيك العلاقات التشريحية المنطقية الى أجزاء وربطها بشكل جديد غير منطقي مع بعضها ورفض المفاهيم الفلسفية القديمة وجعل كل فنان من نفسه فيلسوفاً جديداً ونبياً قيماً على الفن بما يخلق من إبداعات وألوان ومواد جديدة لا علاقة لها بما حلفته الأجيال من تراث قديم . وكان ماكس ارنست وبيكاسو وبيكابيا وبراك وموندريان وروود ودثي ولوكوربوزييد المعماري وهرانك لويد رايت «أميركا» وغيرهم كثيرون .

أن ثورة القرن العشرين في الفن هي الاحتجاج الصارخ على ما يلي :

- ١ - لا يمكن للآلة مهما كانت دقتها أن تعوض عن الفكر الانساني - كالكاميرا مثلاً .
- ٢ - لا يمكن للآلة أن تعوض عن العواطف والمشاعر عند الفنان وخاصة الشاعية الذاتية والفردية له .
- ٣ - لا يمكن للآلة أن تعوض عن الروح الانسانية في عملها مهما عبرت تلك الآلة وكانت واسطة للفن .
- ٤ - لا يمكن للفكر الانساني أن يقف عند حدود معينة طالما كان معينه الخيال الدنج عن خضم العلاقات البشرية الديناميكية المتطورة حسب الحاجة وأسلوب المعيشة .
- ٥ - التطور الفكري العنيف ضد الصناعة المتعبة الثقيلة في عالم الصناعة الحديثة المستهلكة للقوة البشرية .
- ٦ - عام الآلة قاصر ظاهراً لايعرف معنى للشعور الانساني بينما الفن هو لمثل الوحيد ذو الاحتجاج على هذه القيم الميتة والمساعد على إحياء وتطوير الشعور البشري بشكل يكفل له القيم النفسية السائدة له لأن نكون النفس البشرية سوية نامية دون انهيار وتخلف

إن هذه القيم وغيرها دفعت بالفنانين لأن يضضوا أو يحاولوا وضع الحلول التي يرونونها بجدولة أعمالهم

الجديدة النائرة على القديم كما شرحنا في باب البناء حيث قاموا بقرورات بعيدة عن بعضها خاضعة لعالم الرفض والاحتجاج ولا زالت حتى الآن .

أما التنقل من عالم التشبيه التشكيلي في التكوين الى عالم التحريد أمر معروف وبين هذين القطبين ظهرت حركات جديدة في فرنسا وأميركا تعرف بحركة الواقعيين المحدثين . أي إحصاء الواقع الى الأساليب الحديثة المعمارية في تكوين الحجوم وعلاقاتها وكانت بعد سنة ١٩٦٠ . وانصرفت مذاهب الفنون الأخرى على حو كل يريد له مخرجاً جديداً .

أما في المجتمعات الاشتراكية فمئذ الربع الأول من القرن العشرين أخضعت الفنون التشكيلية وخاصة الرسم والنحت الى الفاسفة العلمية الجديدة المستندة الى منطق الاشتراكية الجدلي . حيث عمت المضامين والرؤية والفحوى لعناصر الفن بما يتعلق بواقعية الحياة العامة وتصويرها ونبتذت المواضيع الخاصة والذاتية والجنسية وحذت وقومت المواضيع العامة منها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ووصفت بانشاء ينتمي الى الرؤية الواقعية في إيضاح المضامين التي تعود على الدولة بالاعلام من أجل العمال والشعب . ولا زالت حتى الآن في حيز هذا المذهب والنون من التكوين الفني رغم التطورات الداخلة عليه ولكن بما يضمن الرؤية الواقعية للانسان وحياته العملية والاجتماعية والسياسية دوماً .

٨ - التكوين الانشائي في العالم الاسلامي خلال العصور قديماً وحديثاً

هذا الموضوع يقسم إلى قسمين :

أ - من له تأثيرات أوروبية متداخلة مع الابداع الفكري لدى الفنان .

ب - البحث عن تطوير للتراث العربي والاسلامي ووضعه بحيز المعاصرة إن كان تكويناً أو مشاهدة أو نظراً .
وكلا المذهبين بإفعلان بمدة وقوة وإني أعتقد ستكون انغلة لمفاهيم التراث المتطور عقلياً حيث يحتوي على خصائص هذه الأمة ونموها الوجداني والعقلي وتطور قابليتها دون المساس بالجواهر والفلسفة أو لدين أو العنصر * .

والابداء النهائي في التكوين الاسلامي العام التابع لعمارة المساجد والقصور والقلاع والخزف والنحوت الخائطية البارزة (الزخارف) وصناعة الأسلحة وزخرفتها والصور الحدارية الملونة والمزخرفة وصناعة النسيج والمسجاد وكذلك أبنية ومساجد المقابر وقبورها .

والزخارف الحجرية والحصية والخشبية والزجاجية ومن التزيينات الموجودة على المنقنات والكتب ومنمناتها وتصويرها من حيوان وإنسان ونبات .

الخط العربي وأنواعه والرمية والخلي والزخارف التي تحليه بالألوان والألوان المذهبة وكذلك أنواع الأقمشة الموصية والدمشقية ومطرافها وسوف نذكر بالاختصار الطرر المتعددة في الفن الاسلامي وأهم عناصر ووظائف مكوناتها .

آ - الفن الاسلامي في العصر الأول

الأسلوب والطرارز الأموي ويحتوي على بقاء وتكوين :

١ - المساجد

٢ - القصور والقلاع

٣ - الزخارف والفنون الصغرى .

ب - الفن في العصر العباسي

ويحتوي على تكوينات ذات أغراض جمالية وسكنية وزخرفية منها :

١ - المساجد وطرز مئذنها

٢ - القصور والمسكن والمدن

٣ - مختلف التكوينات في شتى الفنون الجميلة والفنون الصغرى والعمارة

٤ - الخزف والخزف البارز والخصيات الجدارية في سامراء .

ج - فنون القرون الوسطى الإسلامية

التكوين الفاطمي وأسلوب تكوينه وطرزه :

١ - الحصون والقصور

٢ - المساجد والمدارس الدينية

٣ - الزخرفة الزجاجية والحجرية والخصية والخشبية

٤ - الأدوات الفاطمية

٥ - النسيج والسجاد وأنواع تكوينه .

د - أساليب وتكوينات الفن السلجوقي ومجالاتها

١ - أبنية القصور ومسكنها ومساجدها

٢ - المدرسة والجامع الديني

٣ - الأبنية المدنية

٤ - زخرفة الحجر والجص والخشب

٥ - الخزف المزين للجدران المعمارية

٦ - الخط العربي والزخرفة والصور المصغرة (المنمنمات في الكتب)

٧ - الأسلحة والأدوات والأواني السلجوقية

٨ - السجاد والأقمشة .

هـ - التكوين الفارسي والمغولي ومجالاته في المواد والفراغات التي ظهرت فيها

١ - مباني القصور والمساجد والمدارس ومباني ومجالات المدن

٢ - الزخرفة والبناء

٣ - الحلي والصياغة المغولية

٤ - فن تصفيف وتطريز وزخرفة وتصوير الكتب

٥ - الأقمشة والسجاد وأنواعه ومدارسه وزخارفه ومواده

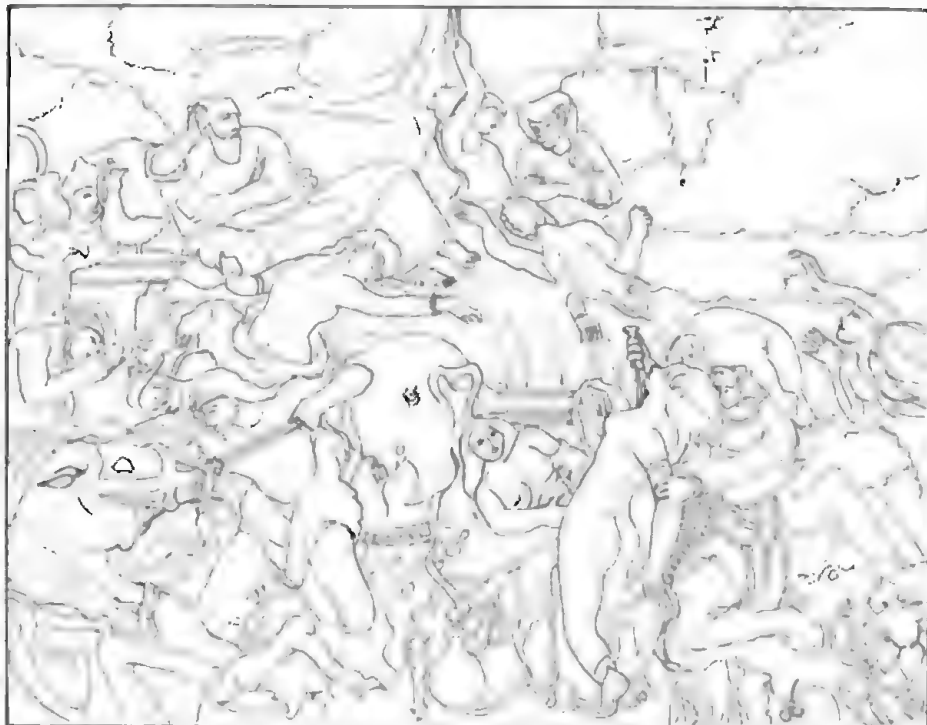
٦ - الأدوات المغولية وأنواع طرزها وحلاها ومدنها .

أوجي دي لأكورا نكويي اسشافي (خطفونة أنوية) بناني لغوت المثلث سانوي مابال وسجيس مابال

وقصره مع حواريه ورحاله وحاشيه نكابة بالكلندر من متحف البوم مارس

التخطيط معمول على نسخة أصلية

١٠ - فحل المدرسة البرومانيكية الغربية لقرن الثامن عشر



١١ - من المنكوبات الانطاعية المبكرة لأدولف مانيه (فرنسا) ١٨٦٣ متحف الانطاعيين باريس القرن ١٩



شكل (١٠٢)

من الفن الانشائي المعاصر (بييت موندريان) انشاء باللون الأحمر يمثل تحديداً هندسياً تريبياً
يعتمد على التلوحة الأحمر ، الأزرق ، الأصفر ، والمخطوط الصبغة السوداء



« بييت موندريان » ولد في امستردام في هولندا سنة ١٨٧٢ م عاش في باريس ولندن ونيويورك التحق بالفن الحديث وكان من رواده
المتحمسين وهو ينتمي إلى ما يسمى بالصباغة الحديثة الشكلية وأعماله جميعها حديثة الخط ولون المخرج وكان يرسم المناظر الطبيعية
لهولندية يتكون حديث وهما ألوان عاتقة وزاكية الانشائية تسمى بالجنة والبداع والانسراح على تكوين المساحات اللونية الهندسية التي
نعت دوراً في الدوق المعاصر المؤلف

و - الفن المملوكي في مصر وأنواع طرزها

- ١ - الأبنية الدينية والمساجد والمدارس
- ٢ - الواجهات والزخرفة الداخلية للقرينات المعمارية
- ٣ - العمارة والمدن
- ٤ - الكتابات والمخطوطات التذكارية على جدران المساجد والعمارات والمدارس وحلها وزخرفتها
- ٥ - أدوات مساجدها وتزييناتها وحلها
- ٦ - الأدوات المنزلية
- ٧ - الأقمشة والبسط والسجاد .

ز - الفن المغربي وتكويناته ومجالاته ومواده

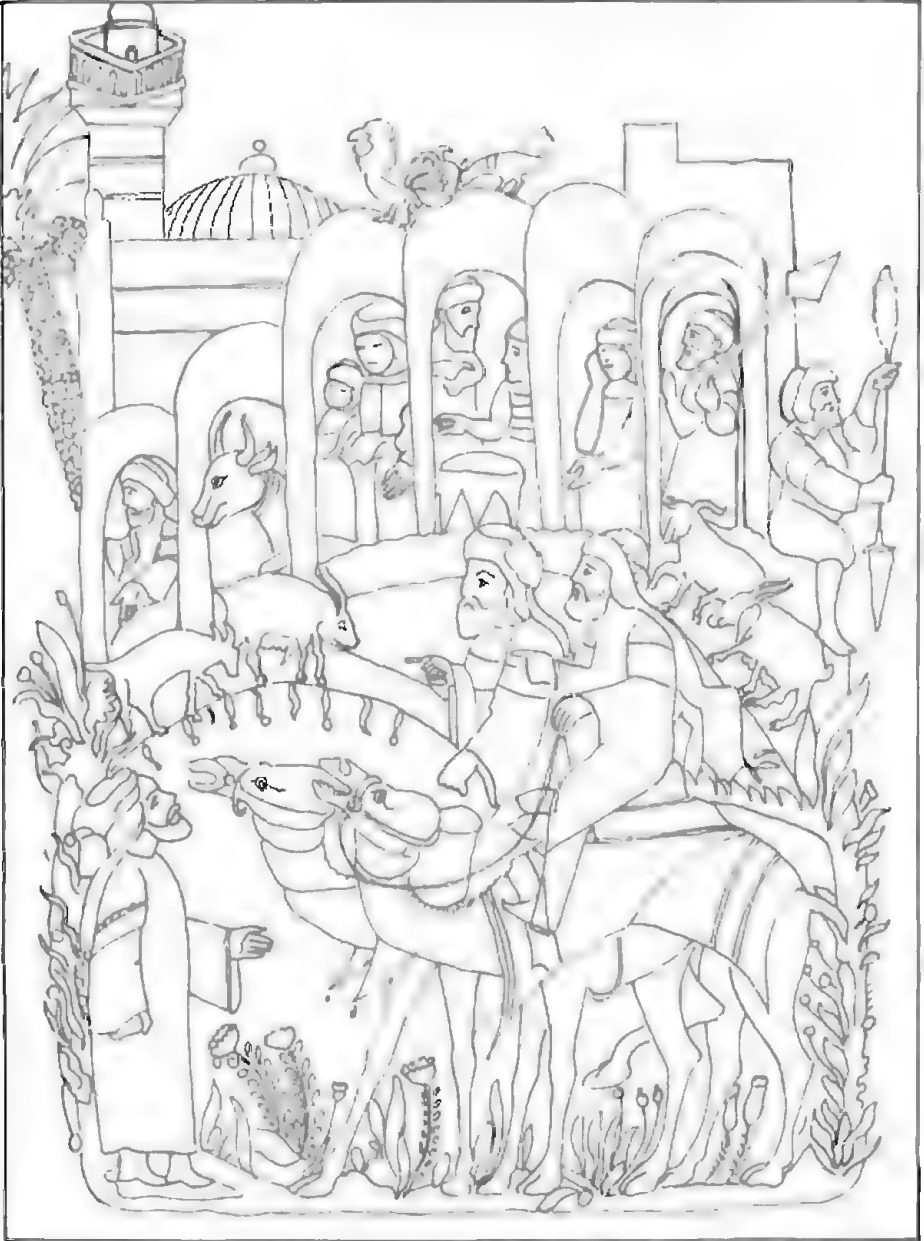
- ١ - العناصر الدينية
- ٢ - بناء القلاع والحصون وأسوار المدن وبواباتها
- ٣ - القصور والأبنية السكنية العامة وطرز بنائها وتكوينها وأساليبها
- ٤ - الزخرفة والتصوير ومواده وإنشائه
- ٥ - الزخرفة والخط العربي ومواده عند الموحدين .

يظهر مما ذكرنا أن الفنون الإسلامية التشكيلية وظفت من أجل حياة الإنسان الحضارية مهما اختلفت أنواعها وأخذت ظاهرة فلسفية في سر حبة هذا الإنسان دون اللجوء إلى العنف الفكري بل كان مسداً إلى جوهر وجوده وفنسته ونزعت لهطلاة ونظرت له بالامحدودة للأشياء متابعاً لجوهر الفكر الرياضي والهندسي . دون الامعان في تصوير الشكل الظاهري . فقد اتعد الفنان المسلم عن رسم وتكوين الشكل التشبيهي واهتم بالتفكير والجوهر لظواهر الأشياء والتركيبات والتكوينات المستندة إلى الرياضيات والهندسة المعمارية فالرياضيات في التوجيهات الهندسية مثل الزخرفة والخط وتكويناتها . والعمارة السكنية والدينية في الولادة والنضوج الانساني (شبابه ورجولته وعائلته وموته) كل ذلك كان الفن جزءاً أساسياً من حياته ومظاهر حضارته وتراثه مما يجعلنا أن ندرس هذه الظاهرة بأمعان مستفيض في غير هذا المجال**

٩ - علاقته المستمدة من حاجات وأفكار وأحاسيس وأهداف المجتمع

أ - السياسة ب - الاقتصاد ج - البيئة الاجتماعية د - النزعة الفردية عند الفنان
تطرقنا سابقاً عن العوامل الفلسفية والسياسية والاقتصادية والبيئية وأثرها في التأثير المباشر على المذهب الفنية والفنانين وإعطاء إيماء لروح الابداع والتطور عندهم ومن أهم الأسس التي يركز عليها الفنان في نتاجه هي ثقافته العامة وخاصة بالفن وكلمة تعمق في جذور بحثه وأداس خياله لها وربط بمنطقها أفكاره وتطلعاته البحثية والأيادية كلما ركزت عنده الرؤيا ومزايها بتطورها لأفكار الزمن المعاصر البيئي له ودانت له ناصية التعبير والأسلوب والرؤية ووصحت أفكاره (مهما كانت تلك الأفكار) في العلاقات المرسله من قبله إلى المشاهدين والجيل المعاصر له . وسلك النقد نتجابه التحليل المعني والواجب إظهاره لأعماله وخاصة النواحي الإيجابية والأجدية والمدعومة من عمله .

* الفن الإسلامي مؤلفات إرنست كونزل Ernst Kuntz ترجمة الدكتور أحمد موسى . الناشر دار المصباح بيروت ١٩٦٦ . (ص ٢٠٤)
** جمالية الفن الدكتور عفيف هبسي . (ص ١٧) . الناشر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت (شباط ١٩٧٩).



إن هذه المنمنمة من أعمال يحيى بن محمد الواسطي محفوظة في المكتبة الوطنية باريس التكوين هنا يتكون من مخطوط أساسية للجمال والقبائل والأفوس والآباء لها علامة بوضع الأفوس المعمارية للبناء والتي كانت شائعة آنذاك ومن جهة أخرى الروح الزخرفية الواضحة في الأدهار والأشجار والخيول وحركة الأشخاص والنسوية الموضوعة جميعها بشكل مسقطي كما تفعل في الزخرفة الإسلامية ينطوط والوالد جملة دقيقة التركيب ومحددة الأشخاص لها قلة المساحات بالتفاعل وبصورة بدائية فيها شيء من التأنيرت القارية .

وسوف نذكر هنا الأساليب الفنية النجبة إنشائياً في كل مذهب من المذاهب التي سندكرها .

أ - التكوين الانشائي السياسي .

ويتكون لإنشاء السياسي التعبيري بالإنشاء إلى الأساليب الواقعية التي تعالج مشاكل الجماهير الحياتية والثورية وهي التي تمثل في تكويناتها أمالها وطموحاتها وإيجاد الحلول الإيجابية لها . وتنبع وسائل الترفيع والتعيم . وخاصة في الرسم والتصوير . ومن هذه الأساليب .

١ - انصور الضاحكة أو الناقدة (الكاريكاتور)

٢ - انصور المتحركة السينمائية (الكارتون)

٣ - انصور البطولية أو العسكرية الموعبة

٤ - كل هذه الأساليب تعتمد على حركة الانسان وكس الجماهير وحركانها وبرز عناصر قادتها وخاصة في الحالات الحاسمة والمواقف السياسية المشهورة بأبطالها وقادتها الذين يكونون الصراع ومقدمته ضد العدوان أو التخلف أو الرجعية . وعناصر الثورة ومستنزماتها .

ب - المواضيع الاقتصادية

وتعتبر المواضيع الاقتصادية مربوطة بالآلة والسكن والتجارة والبضائع والترويج لها وجميع الأعمال الانشائية هيئة الدعاية الاعلانية . وترتبط حياة العامل والتاجر بهذه البضائع ونتاجها والآلها . كل أن السكن والمدن والبيئة تدخل بشكل واضح في الفن المرتبط بالاقتصاد ويميز هذا اللون من الانشاء بالأتوان الواضحة المصادة وحركة الآلات مع العمال وعضلاتهم والدعوة لها وإظهار أنواع المشاريع البنائية والائتمانية من مختلف المجالات المرتبوة بحياة الناس **والشعب وربما كانت** الآلات جزءاً من التكوين الأساسي مع الانسان وعلاقته اليومية والائتمانية والمعاشة بالربط بين الآلة والانسان والسكن وتنظيم الفواصلات والمدن وما إليها .

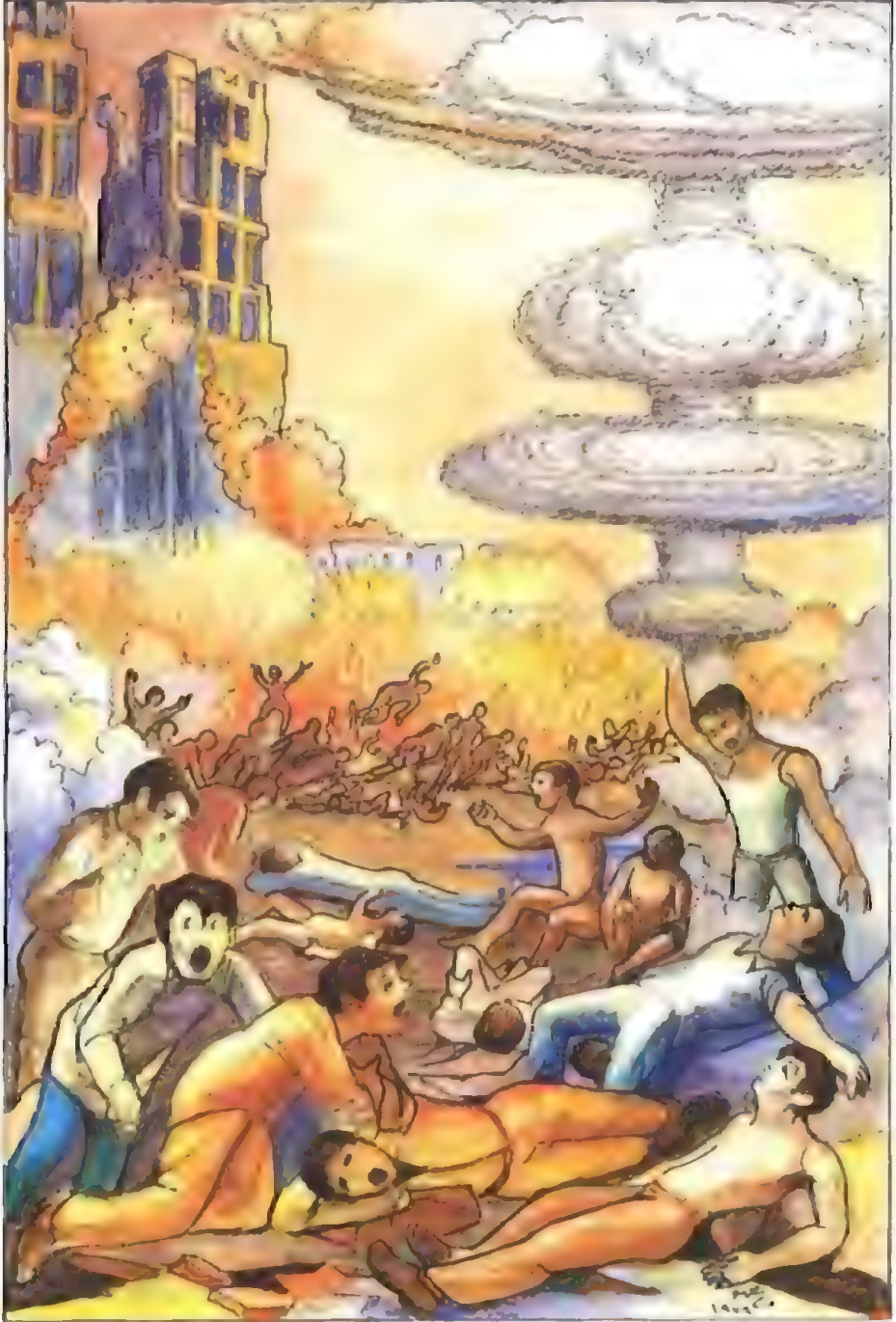
ج - التكوين الانشائي الاجتماعي

نوع هذا الانشاء يرتبط بالكتل البشرية وهذه الكتل مربوطة بمعاشها اليومي من بيع وشراء وأعياد وأفراح وأحزان وتقاليده أخرى اجتماعية مربوطة بمحسرها . وتتميز هذه المواضيع على الكتل البشرية وربط علاقاتها في جميع مظاهر حياتها العامة . والمدنية (أي مدينة) أو القرية ترزج بمشاكل المواضيع المساعدة لدراسة وأظهار النواحي الاجتماعية التي تسجل تاريخاً معاصراً لهذه الفئة من الناس وكيف تفكر وتتصل ببعضها وتعيش حياتها اليومية ، ومضاف إليها حياة المصانع والاقتصاد والرفق المتقدم في مسيرة الجماعة .

أما أنواع الانشاء هنا فهي الغالب إما أن يكون واقعياً طبعياً أو تعبيرياً أو ربما مذهب تبسيطية تعتمد على الحركة والخط واللون كما هو شائع في الفنون التشبيهية الاسلامية . وربما كانت دراسة النور والظل والبناء وخلق الجو المناسب مع حركة الاشخاص وكتلتهم من العوامل الرئيسية الاساسية في هذه المواضيع .

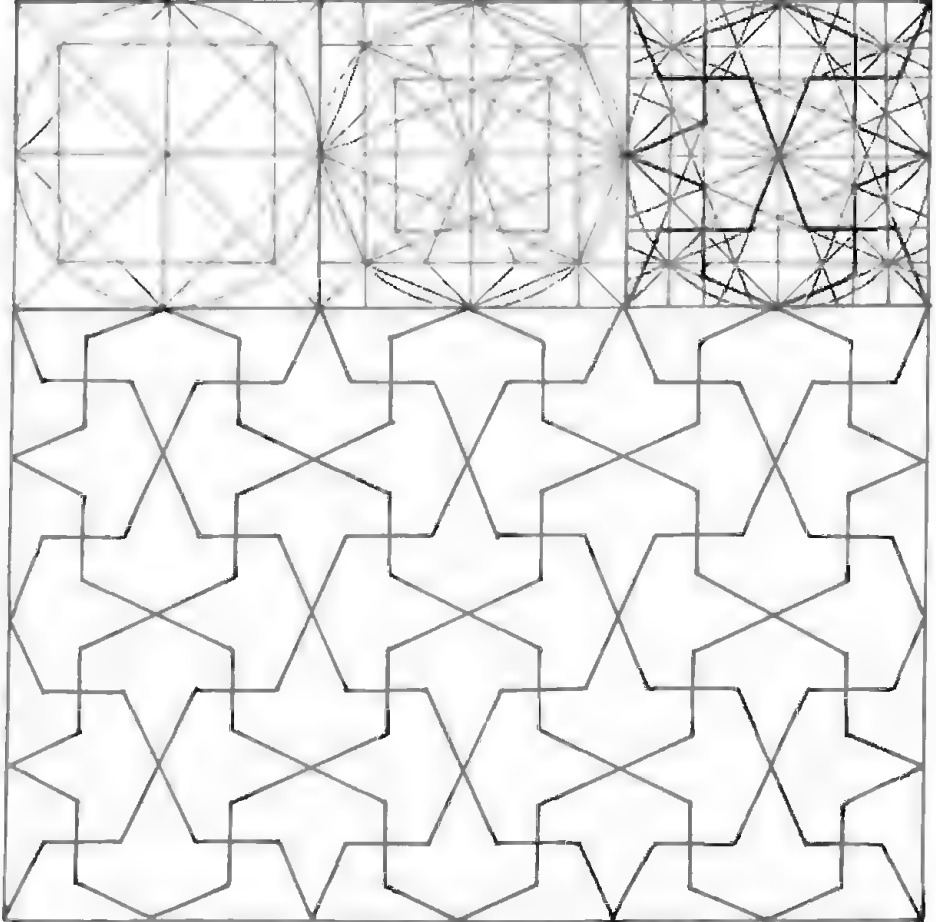
إن الانشاء هنا يعتمد على التضج الفني وتركيب العناصر ولنظرة المميزة في إعطاء الفكرة ذات الرؤية المميزة الواضحة . ولا ننس أن المواضيع الرئيسية التي ذكرناها تلعب دوراً في تفهم البيئة الاجتماعية التي يعيشها إنسان أو جماعة معينة فهي تعتمد على الازياء وطرز العسارة ونوع الضوء بالنسبة للبلاد الحارة والباردة وما إليها .

شكل (١٠٥) نموذج شخصي للتصوير السياسي كانشاء وتكوين . هنا نبين خطورة الغشلة الذرية على الانسان ومدانته
 معلنين الرضخ دفاعاً عن حياة وروح الانسان في كل مكان وأسلوب التكوين أكاديمي ينتمي إلى الواقعية في التعبير



لا . لا تقسمة الذرية من أجل أولادنا والأجيال القادمة للبشرية جمعاء

شكل (١٠٤) زخرفة إسلامية مأخوذة من برج مئذنة حلاويكان في لهرن حوالي (١٠٦٧ م) و (١٥٩) حجرية (عماد) تتكون من هذا المذبة
الرياضية واستندوا فروعها وحواشيها المتعددة على التقاطع والتقاطع والتقاطيع الطبيعية والهندسية واستندوا وهي على العالم جبهة البناء
تكون سطح من الطابقين وعلى العالم ثلاثة دوائر صغيرة في وسط الأضلاع الجانبية .



نقلت من كتاب : geometric Concepts by Ismael Said London 1976

المزلف

د - النزعة الفردية التعبيرية عند الفنان The Individual Expression of the Artist

وهناك النزعة الفردية الخاصة التعبيرية لدى الفنان ومنها التعبير العاطفي ونظرتة الخاصة للأمور والأشياء على اختلاف أنواعها ومعاييرها ونظرتة للانسان من الناحية الجمالية والعاطفية كالحب والجمال عند المرأة أو التأكيد على قوة الرجل كنموذج للحياة القوية وهي جمال بحد ذاته . أو إنطباعاته الشخصية والنقدية تجاه العلم والسياسة والفن والاجتماع والجنس والتعبير الذاتي من الناحية التكنيكية ليدخل ميداناً جديداً في خلق صور تعبيرية لتقية الفن جديدة كما فعل فنانون القرن العشرين في أوروبا . أو يستلهم التراث والتاريخ ويصوغه بأسلوبه الجديد الخاص أو يحاول التركيب البنائي بأسلوب جديد شخصي إقناعي للآخرين وهكذا توجد وسائل وطرق وتعبير شخصية يمكن أن تلعب دوراً كبيراً في الاتجاهات الفنية وحياة الفنانين وإلقاء شخصياتهم عن طريق خلق بحث جديد وأصيل ربما كان بعيداً عن واقع التشكيل التشبيهي وظواهره كما فعل بيكاسو وماكس أرنست وغيرهم .

فالعامل الفردي عند الفنان أمر ذو أهمية كبيرة تتوقف عليه نتاجاته وتطور خياله التصوري والانشائي . وربما كان رافضاً لجميع ما قننا مبتدئاً بالجديد مقتحماً ميدان الفن الواسع الذي لا حدود له ولا قاعدة تحده .

المبحث السادس

المبادئ السياسية وتأثيرها على النساء

- ١ - متطلبات المفاهيم القومية والاشتراكية العربية المعاصرة .
- ٢ - مفاهيم الفن للقومية الاشتراكية والأمة العربية المعاصرة .
- ٣ - تركيب المفاهيم القومية والاشتراكية في المصامين الانشائية وعناصرها .

١ - متطلبات المفاهيم القومية والاشتراكية العربية المعاصرة

إذا نظرنا إلى التغير السياسي في العالم وخاصة من بداية القرن العشرين وحتى الآن لوجدنا العالم الأوروبي انقسم إلى مجتمعين غنيين وهما المجتمع الرأسمالي والمجتمعات الاشتراكية ونمت الموجات الاشتراكية ركائزها وأصبحت دولياً ذات تأثير على مجتمعاتها والمجتمعات الدولية .

وأسس تغير المجتمع الاشتراكي في أوروبا تعتمد على المنطوق الجدلي العلمي المسمى بالاستنتاج والحوار الديالكتيكي . أي الحوار العلمي الذي يعتمد على الاستقراء والاستنباط والاستنتاج ويعتبر العلماء أن ستين سنة من الزمن غير كافية لتوجيه الفن توجيهاً واقعياً إشراكياً حيث مغالط كثيرة في جوهر الفن تعرض مسيرة الفنانين الاشتراكيين في تحقيق التحول المسحوم مع تطور الواقع الحسي عند الإنسان والفنان على السواء ومن الأمور التي تحتاج إلى تأمل وبعد نظر هي الاستعانة بأفكار مهينة مسبقاً للتفكير عند الفنان وهي بالذات لها معالم تعترى الفنان كفرد بالإيمان بقبولها أو رفضها ولكن من الأوضح لنا أن نهتم بإثراء الفنون الشعبية المربوطة بتراسا سابقاً رغم أنها وجدت في مجتمع ربما كان يختلف عنا إلى حد كبير رغم أنه يمثل عقلية ذلك العصر الذي توالدت فيه أجنحة العقليات التراثية التي تلبه وهكذا توالى دوراته من الأب إلى الابن ومن حيل إلى آخر تنقل التراث مع تطور حسب مقتضيات البيئة والأجيال الجديدة وإذا ما مارسنا نقل التراث المتطور بأسلوب مدرّس يتناسب مع روح العصر من جهة محلية ومربوطاً مع تفكير الأمم الأخرى من جهة أخرى لكانت لنا شخصيتنا المميزة بين شعوب العالم .

وقد أثار هذه النظرة كثيرون من الشعراء والرسامون والكتاب وإن كانوا من الطبقات البرجوازية ، ولكنهم كانوا حُرّاراً في التمهيد إلى لواقعية الشعبية أو الاشتراكية التي تفصح عن روح الأمة بطريق عرض وحل مشاكل شعبها الروحية والوجدانية والعاطفية بأسلوب عرض واقعي متصل بالمنطق المفروض في البداية وهو منطق متصل بالفائدة التي تحصل نحية الشعوب عامة .

وقد بحث كثير من فلاسفة الاشتراكية المعاصرة أمثال كارل راديك^١ Carl Radek حيث قال يستوجب على المجتمع الاشتراكي المتطور زماناً طويلاً كي يتبد النقايلد القديمة ويتطور تصوير حياتنا الجديدة على أسس فهمها وضمها وإعطائها السمات الرئيسية الواضحة يعمق تصويري متصل بتطور حياتنا الاجتماعية العامة وأن الواقعية في المفهوم الاشتراكي لا تعني التجميل والتزيين أو الاحتياز الاعتيادي للظواهر الحسية

* الفن والمجتمع غريرث ريد ، ترجمة فارس ستري قلندر (ص ١٨٦) . الناشر دار الفلم بيروت - لبنان ١٩٧٥

شكل (١٠٦) موضوع لارتباطي ذو مفهيم عمالي مرتبط بالآلة التي هي رمز للعنصر الاشتراكي المعاصر وهذه المواضيع شائعة في الدول الاشتراكية لأنها تعبر عن واقعة العمل وحياة العمال والأعلام لها وسائط في المفاهيم الأكاديمية ثم بكل لهذه المواضيع صيغة واضحة . عناصر الموضوع هنا العامل والآلة والاعتزاز بعمل هذه الآلات التي تمثل تقدم الانسان لمعاصر انفسه



الفرش من هذه اللوحة المدعوة لحياة العامل المرتبط بآلة تصاميمه من خلالها إلى مستقبل أفضل
مؤلف

المتطورة للشورة . إنها تسمى إنعكاس الواقع كما نمحض عن حالات واقعية جديدة كانت معقدة أم مكثلة بخلافات المجتمعات الرأسمالية التي نبعت بالفن الى التعقيد في غالب الأحيان وخلق الحلول الفردية المبنية على المنافسة والسيطرة والسطش .

وهنا نعلم في أمرنا الشعبي كتحقيقة متطورة ونست مطلقه ولكن من جهة أخرى لا يوجد شيء يمثل الواقعية السكونية أو الواقعية التي ترسم ما هو كائن ؟ ولكن لو فرضنا أن رسامي الواقع كانوا يرمون الواقع فيما مضى والآن الواقع فهم يرمون الأمور المستندة الى حوار معين "دايكتيك مهني" علمي وهو بين التناقضات النجحة من تطور المجتمع والواقعية الاشتراكية وتصوير حركتها الخادفة لتلتزم بإعطاء الحقوق الأساسية لحياة عامة الشعب الكادح وتطور إدراكه ومفاهيمه وذوقه وفنسته الحياتية والمعاشية وهكذا يعكس الفنان ما رآه في الحياة العامة على عمله الانتاحي .

نحن هنا لا نعلق على هذا الرأي إلا بالقول أن الفن إذ حُكِدَ بمنطوق المناقشة الديالكتيكية فقد فطنا بتسويده بسياس معين دون الالتفات إلى أفقه الانساني الواسع على مختلف مذاهبه ونزعاته وهكذا في العرف الجديد . الفن رغم عهيه في المجتمعات الغير مدينة قد يعرض الفن روحياً عن كثير من القضايا عند الانسان ولكنه يبقى في هذه الحالة محدود الخواب تعبيرياً وهدفاً بينما يقتضي الفن حرية وتأملاً واسعين كما كان يحصل في المجتمعات العربية والاسلامية حيث الفن كان أقرب الى التحريد منه الى الواقعية والمدارس التشبيهية الواقعية أو التعبيرية في المجتمع العربي على مختلف عصوره ثم يأخذ الخد القاطع الظاهر إذا ما قارناه بالفن الزخرفي التجريدي وسوف نكون منصفين إذا ما فطنا أن سبب هذه الروحانية المجردة في الفن العربي كانت تأثيرات دينية لها مدلول واضح فيها .

بعمى أن العربي وهو ابن الصحراء أو حفيدها . له نشأة روحية تختلف عن أبناء المدن غربيًا وحتى لو كان هذا الانسان اتصل بحضارة المدن خلال الفين من السنين لكننا نجد بترع غربيًا إلى عالم التأمل الروحاني وربما الصوفي في التعبير عن ذاته إن كان في الشعر أو الأدب أو الفن أو الصلاة . أو العبادة وهي صفات أقرب ما تكون الى لصوفية والصوفية كمبدأ روحي أقرب ما تكون الى التجرد من أجل الله والتأمل الداني حيث كان ذلك مع الفنان كما نرى .

بالفن نعرف أنفسنا الى العالم ومنه نشق الجمال والخير والأمل وربما كان له علاقة أساسية مع أنفسنا وربما كان له تأثير في حياتنا العامة . ولكن الذي هو الأسحي والأقدر والفن مظهر من مظاهر الحياة عند الانسان وخاصة في المجتمعات المتحضرة ليس إلا .

فالفن له مدلول عام وعقلية عامة لقومية معينة لها حضارة متطورة ذات معالم ، وارتباط القومية أمر غريزي إذا ما لاحظنا هذا الارتباط بالعقلية عند تلك الأمة . ومن مظاهر الحضارة للأمة ذات القومية لها عقنة تنظر وتتطور خلافاً في سلم الحياة المتطورة عبر الأجيال المتعاقبة حيث إثبات الذات القومية من جهة والمنافسة العقلية مع الأمم الأخرى من جهة أخرى .

وهذا أمر لازم قومياً واشتراكياً . وإذا قلنا اشتراكياً حديثاً فنحن لما فهم آخر فيه حيث الاشتراكية لا تؤخذ بأسلوب المجلات التي تصدر الى الأسواق . ولكن اشتراكيتنا تأخذ ما يصنع منها في خضم عقليتنا الابداعية المتعاقبة مع عقبات وحضارات الأمم الأخرى بحيث لا نفقد شخصيتنا ومعالمها الحضارية ولكني مطلقاً يمكن الاستفادة من التطعيم الذي يحسن أحوال الجسم ولا يضر به أو يعدله العقل والروحي إذا

استوجب ذلك .

ويستوجب سؤال عن تطور الاشتراكية عامة وعلاقة هذا التطور بكفاحها الحبيتي كتجربة عربية ذات أبعاد في تاريخ الشعب حضارياً وحياتياً فهل لنا من هذه التجارب جوانب فكرية وإنشعالية عاطفية وإيرادية عقلية ؟ إننا نبين الفرق الاصلاحي بين التفكير المنطقي والتصور بواسطة الصور أو الفن أي في "منطقة ودوامة الانفعال الشعوري" وعندها لنا قطب فكري مربوط بالعقل وفكر إنفعالي مربوط بالعاطفة ولو دعينا الواحد بالآخر لكان عملنا فنياً ذو صفات سلافية .

ونعرف جيداً في الحياة العملية أن التجربة متكاملة وغير منقسمة من هذه الناحية ومن الخطأ الفصل بين هذين الثباين **حيث نقول** أن العاطفة كحياة روحية مفصولة عن حجيرات العقل الواعي المنطقي فهي والخفيفة ليست ميادين **منفصلة** ولها سمات خاصة تتميز عن بعضها بل إنها مركبة بأسلوب تكون وحدة بعضها تماماً . وسنبين ما يأتي :

التفكير المنطقي له درجات ومراتب تختلف بين شخص وآخر حسب نضوجه وقابلية إدراكه ومحاكمته للأمور التي تعترضه أي بمطابق علمي - ديلاكينكي - ولكن هذه الدرجات متفاوتة منطقياً لا تخلو من درجات متعاقبة من التأمل أو التجريد مهما كان ذلك المطلق وهذا التأمل يتضمن أوصافه الحسية والذي يقول عنه التصور العقلي الأصل الذي يسبب أنواع الألوان الحسية والأصوات والأحان . وكما نعرف أن أي عمل فني يدرك حسياً يغلب على الحدود العقلية للحواس مع أنه عند الفنان يستمد الحس من داخله ، إن كان في الشعور والادراك العقلي . فالنوع الواعي عند الأفراد يولد تنوعاً متعاقباً ولكن متكاملًا بالنسبة لكل منهم وهكذا تتعدد الأشكال بالنسبة لهم . وبالنسبة للفن - والشاعر هذا يتخذ أشكالاً مميزة أخرى تنبع عن الاحساس الفردي المباشر ولكنه يؤدي إلى صور وتفكير ملائم لأنواع عديدة من الواقع المتصل بحياة ونظرة الأفراد الحسية له وهذا يؤدي إلى صديق في الشمولية بشكل أوسع وأصدق .

ونجد في العالم عواطف وإنفعالات لا شعورية "عاطفية" تتجدد يومياً وتنفس عن طريق الحياة العامة أو بواسطة الفن أو العمل حيث تعد بملايين الملايين وهي في هذه الحالة تمثل . الحب . الفرح . الرعب . الخوف . الغضب . الحزن . الأمل إلى ما لا نهاية وهكذا فالعالم يغلي ويغلي بالعواطف الجياشة وربما العيفة أيضاً وهي أحاسيس تجريدية مباشرة لا بُد منها ولكن متى تحصل وأين موقعها من الإنسان هذا هو السؤال الأزلي في مقاييس الحياة وخاصة عند الفنان والإنسان معاً . ونحن ككتنانيين نقوم بالبحث عن نقاط المكثفة في هذا الوسط لنحوها إلى ما لا نهاية بواسطة التفكير والتأمل عن طريق الصور التشبيهية (الواقعية على اختلافها) "أو التجريد التأملي الصوري نوعاً" والتجريد لا ينبثق عن التحررية الحياتية المباشرة بل هو حصيلة ذهنية وليدة الحياة المعينة ولكنها بصيغ أكثر صفاء ونقاءً وربما تغريباً عاطفة مطلقة نحس أو نرغب فيها كما يحصل معنا في سماع الموسيقى مثلاً .

ونجد الصور المنطقية لطواهر الحياة ليس لنا مسافد مطلقة نطل عليها بل هي نماذج للتفكير المختلف واتقبل المرن عند مختلف الأفراد تعبيراً رمزياً عن الوجود الحقيقي الداتي في نسج المجموعة العامة للأفراد (بمجموع الهيئة الاجتماعية) وهنا يتم التعميم على الجميع البشرية لا بواسطة أبطال الحس الفردي بل بواسطة "سدال عقدة واحدة من الرموز الحسية بعدد كبير من العقد الأخرى وهذا الاستبدال .التبديل يصبح رمزاً متكوناً إما من صورة أو نموذج نحني أو وحدة حسية موسيقية انفعالية بحيث يدركها عن طريق الشعور الحسي بمختلف وحداته

وإنعائه وكل وحدة أو عقدة فنية نحن بصدها تعتبر "وحدة حسية" وهي عادة تكون مختارة ومحددة مثل التحوية التي تم انتاجها بصورة بنائية تعسرية وتحمل صفات مبدعة خلقة إلى درجة الحصول على عمل فني بتعبيرنا نقول عنه "جديداً".

ولا نغالي في القول عن المبدأ الأساسي للاشتراكية الواقعية. قولاً بأن المسألة لم تحل مشاكلها على أساس المادية الديالكتيكية خاصة بالعلم والعلوم المتكثف منطقياً لأن نتاج الفن بالنسبة لكل أمة قومية وشعب تختلف بالذات بين أمرين رئيسيين (بين العلم من جهة والفن من جهة أخرى) فالفنان يستعمل صوراً وخيالات محددة الجوانب وحتى عناصر الفن المصحوبة بالفكر تتلقى أثراً انفعالياً وحسياً ربما كان بعيداً عن الأقل إلى حد ما عن المنطقي. وعليه نستنتج كما يلي الواقعية العامة والخاصة بالأخص كطريقة هي كل شيء خاص بالمذهب الذاتي للفن أو الفنان وخاصة لفن ما فوق الطبيعة supernatural أو الحياة التأملية أو الصوفية وهي تفني المثالية المتطورة والشغرة في الإنسان والفرد وهي معاكسة لعقد الفن المتنوع ونوازه الواسعة في حياة كل فنان وكل إنسان تقريباً.

والواقعية الاشتراكية "لنكارل روك" حيث يقول أن الواقعية الاشتراكية هي تأكيد الخصائص الاشتراكية حتى في أقصى الحالات الإيجابية. فهي الحس والعواطف الحقيقية تظل فيها وليست العواطف الزائفة أو العالم الروحي على حد تعبيره.

وهي تعبر عن المشاركة الوجدانية لأكثر عدد من الناس في تقبل وانتمتع بالفن والفن يعتبر هنا بالوضوح التالي "يجب عليه أن يضحكي كما يضحكي الغير ولنواميس الأخرى من أجل الصالح العام" ونحن لا نتحيز لمذهب معين ما لم يكن ذو آثار أصيلة في حياة الأمة وخاصة إذا كانت أمة مثل الأمة العربية*.

٢ - مفاهيم الفن والقومية الاشتراكية للأمة العربية المعاصرة**

نفهم المستلزمات للفن القومي نسبة للتحويلات الجذرية في مسيرة أمة ما وخاصة إذا حصل تطور في الميادين الاجتماعية والثقافية والتربوية والعلمية والسياسية والاقتصادية، تتسم هذه التحويلات بالنظرة الشمولية في عصر ما لتلك الأمة وكيفية الأخذ بهذا التطور الذي يعتبر من الأسس الطبيعية لحياة أمة معاصرة.

وقد ورثت الأمة العربية عوائق كثيرة واقفة حجرة عثرة في سبيل تقدمها وهنا وجب على رجالات العصر لتلك الأمة ومنها الأمة العربية أن يشقوا الطريق العريض أمام الأسس قبل البناء الجبار الذي تنتظره هذه الأمة ومن جملة الأسس هو الفن ومن جملة الفنون هي الفنون التشكيلية وأساليب معالجتها لحياتنا الوجدانية والتقدمية في خصم هذه الحضارات المتنافسة لأجل كيانها وحضارتها. ونحن لا نغالي في القول إذا قلنا أن السعي من أجل شخصية الأمة لا يعني به الاعتداء على أحد بل نسي البناء من أجل أنفسنا وغيرنا لتكون عضواً مهماً في الحضارة الإنسانية.

من هذا المنطلق نحن نبني ونغير من أجل أمتنا إن كان عن طريق الفن والعلوم والاقتصاد أو عن طريق الدولة المتطورة فعلاقتنا الفنية يجب أن يتوفر لها أمران آ - الحرية الفردية ب - الحرية من أجل خير المجموع طالما كنا فنانين في هذا المجتمع لا بد من التضحية بالقليل لأجل كسب الخير العام للمجتمع الكبير. وهذه الحالة أن نعطي

* نفس المصدر السابق (ص ١٨٨) .

** موحى لبعض الأفكار مأخوذة من الصفحة (١٤٢) من التقرير السنوي الصادر عن المؤتمر القطري الخامس حزب البعث العربي الاشتراكي (نظر المراتي كانون الثاني ١٩٧٤) ثورة ١٧ محرم التجربة والأفانق .

قليلاً من حريتنا الفردية من أجل الخير العام الذي هو الأساس والأهم من حريتنا الصغيرة . حيث كل فن قوامه التضحية ولو كان في أعماق الخصوصيات الفردية . فهو يضحي من أجل هدف مهم كان نوع ذلك خُدف . ولكن في حالتنا القومية أن هدفنا هو مصير أمننا وتاريخنا وتقدمها في شتى المجالات والدعوة لها * .

فالفن العربي القومي ذو الطابع المعاصر ينحصر في البحث عن طبع الانسان العربي الأصيل الذي يدعون إلى فحج الماء لنصل إلى قعره الصافي ونستخلص منه منابع هذه الأمة التي تؤمن بالتوحيد والعقيدة الدينية التي تعارضت دائماً مع مفاهيم التفكير الغربي ذو النزعة المادية المستقلة (الاستقلال في شتى وجوهه) وعند العرب الايمان بالله هو مثال للأصالة القومية عند كل إنسان عربي وثلاً لتناط بالله كمثل أعلى لكل مفهوم ولكل ما يتوصل إليه كل إنسان .

وسوف نبحت في شتى الجوانب العربية التشكيلية إن كانت تشكيلية أو غيرها وسوف يكون التشكيل يوماً ما ذو طابع عربي وعلى الأرجح سوف يكون هذا الطابع ذو وجه مكشوف صريح وربما كان الرقش والتجريد الزخرفي بأنواعه طابعاً فنياً متطوراً هذه الأمة . هذا لا يعني ألا يكون مجاوبه هو تنسيب أخرى ولكن بحسبي كفتان سوف تكون بالمتزلة الثانية لما شرحنا من أن مقومات الانسان العربي التأمل والتزيين والتبسيط دون الانتفات إلى التشبيه وما يعطيه من واقعية ومعنى رغم أن الأمة سوف تتحول مستقبلاً أمة اشتراكية ديمقراطية للنزعة لما للدين وآثاره من دلائل في هذا الصدد .

وسوف نبحت بدقة وسوف بطور اثراث الذي سنبحث فيه مبدداً في فصل قابل ولكن الأهم أن نبحت عن شخصيتنا القومية ضمن تطور عقليتنا ومستلزماتنا الحسية المرتبطة بها وبذلك نصوغ صورها بأصالة مبرورة بالثراث من جهة وبالقومية من جهة أخرى كعاملين رئيسيين مبرطين هما الحس المبروط بالقومية والعقلية المبروطة بالثراث .

٣ - تركيب المفاهيم القومية الاشتراكية في المضامين الانشائية وعناصرها

سوف نطرح رأياً عملياً في المضامين الاشتراكية المرحلية حيث لا ينقسم النتائج الاشتراكية عن المفاهيم القومية المرحلية في الوقت الذي تسعى الأمة العربية من أجل الحلول والعطاء الاشتراكي على الصعيد العربي العام .

فالفنانون التشبيهيون والذين ضم رانط بالطبيعة والواقع أي لهم مفاهيم واقعية في ضمن المفاهيم الاشتراكية أن يسعوا إلى إبراز هذه المفاهيم عن طريق تصوير الأفكار المساندة المثالية أو الأفكار المحركة لها ضمناً من خلال الهندسة الاجتماعية أو طرح المفاهيم المعالجة للأمور الحياتية اليومية وتطورها ضمن التكوينات التصويرية من خلال معالجة العقد الناتجة عن تطور هذه المرحلة وعن لا نعتقد سلباً ما للفنانين القرائين من دورهم الرئيسي في تطوير العلاقات الفنية عبر تطور مفهوم الحضارة ومعالجة مبرها لبناء عقلية عربية متطورة من خلال الفن التشكيلي . وربما طرح هذه المفاهيم مع أغراضها يساعد التشبيهيون بالاندفاع والرحم حساً إلى جنب من أجل التعاون الذهني لأهداف التصور الفني ضمن الخيئة العربية الاشتراكية . فالتشبيهيون يذهبون من أجل البناء المرحلي الاعلامي والثرانيون يبحثون في تطوير الفن المعاصر من الناحية الروحية المبروطة بالعقيدة الدينية والصوفية والمعالجات العاطفية والحسية . وكل هذه العوامل تساعد على تكوين مفاهيم مدرسية متطورة ضمن العقلية العربية الصاعدة .

تتكون عناصر الفن وأغراضه في الانشاء مستندة الى هذه العوامل الرئيسية والأساسية تنطلق مضامينها بحرية لفرد الفنان لبناء ما يرى من بناءه للدفع العام بأهداف التقدم البشري للأمة إما عن طريق المعالجات الاشتراكية ضمن المدارس التعبيرية والواقعية أو عن طريق معالجة تطوير التراث ضمن المضامين المساعدة على ذلك .

١ - إدخال هذه العوامل ضمن العناصر الفنية

استعرضنا في هذا المؤلف أهم العناصر الأساسية المكونة للفن . ونحن لا نعتقد أن للفن حدوداً إذا ما درست العوامل هذه باعان وربما أدخلنا كثيراً منها في العالم العربي الاسلامي .

مثلاً شرحنا الخط وعناصره ويمكن لنا التأكيد على عصر الخط وطبيعته التعبيرية والجمالية في مجمل إنشائنا التي تكونها تصويرياً باعتبار الخط عنصر أساسي في الفن العربي المرفق والتشبيهي وكذلك في مجمل ظواهر الفنون التشكيلية الاسلامية والتشريفية . فهنا يمكن تطوير الخط باعتباره عنصراً أساسياً في الفن العربي إن كان مشقاً أم تصويرياً .

وهكذا اللون وصراجه ملء المساحات منه في الأشكال واهيأت باعتباره عنصراً غنائياً أكثر منه عنصراً تعبيرياً مكملاً لظواهر ملمس الحجم والسطوح والأشكال .

فالخط والون من العناصر الأساسية في الفن العربي ويمكن اعتبارهما أساساً في لتكوين التشبيهي الاشتراكي والتكوين التجريدي العربي الروحي . وكلاهما أمر مهم في تطور حركتنا الفنية .

أما النور والظل والحركة والمنظور ومستلزماتها فهي تقع في حيز مسؤولية الفنان وكيفية استعماله لها بحس دقيق أو تأكيد عليها . أمر هذا الموضوع يتوقف على عقيدته الفنية وحسه الاجمالي .

وهكذا بقية العناصر من فراع وإيقاع وأبعاد وموازنة تلعب أدواراً رئيسية إذا ما راعينا حدودنا الأساسية من ناحية الفلسفة التي نتبناها .

فنحن ندخل في عناصر تكويننا الانشائية المضامين الاشتراكية وهي ظاهرة مرحلية لمعالجة واقعنا المتطور ، وعسى أن يكون يوماً فلا بأس بذلك إذ التطلع الى الأفضل من مهام جميع عناصر الانسان في هذا المجتمع الجديد البناء والذي هو على صعيد التكاتف مع القوميات المشابهة لنا والمعادية لفسره أمتنا العربية في كل مكان .

ب - الأساليب القومية في تركيب الانشاء التصويري

هو نطلقنا في مظاهر فن "ما بين النهرين" الآشوري والبابلي والكلداني والآكدي والسومري لوضع لنا قوة هذه الشعوب العربية الأصيلة في ميدان ما بين النهرين وما لها من تقاليد قومية واضحة التخطيط والمعالم . إن ينبوع هذه الأساليب الأصيلة وجدت مع وجود هذه الحضارة واستمرت من عهد الاسلام فصاعداً .

والفن العربي يقسم الى ثلاثة أقسام :

١ - الحضارات القديمة كالين ومصر وأيوبيا وحضارة ما بين النهرين والجزيرة العربية - كلها تعتبر حضارة واحدة متطورة في سلم التاريخ العربي .

٢ - الحضارة العربية بعد الاسلام وفي القرون الوسطى الاسلامية .

٣ - الحضارة العربية من بعد القرون الوسطى وحتى هذا اليوم .

إننا ننظر الى التاريخ كوحدة مكملة . ولكن لو دققنا في تطور فنون هذه الأمة من ناحية تكوين المذاهب واستخدام العناصر فيها لوجدنا أن الفن العربي لا يقل في فحواه ومغزاه عن أي فن من الفنون المعاصرة الأوربية إن لم نقل كلها وكان له بد السبق في تعميم المحال التجريدي المعاصر وتأثيره على المدارس الأوربية وفنانها . فقد أخذ عنا ماتيس وكوكان ورنوار وبيكاسو ودي لاكروا وغيرهم من المجددين وذلك بحث بطور شرحه * .

أهم المميزات التكوينية في إدخال العناصر الفنية هي ثلاثة :

- ١ - مفاهيم الروح العربية والاشتراكية الحديثة .
 - ٢ - الاستفادة من أساليب الفن لحضارة أمة العرب .
 - ٣ - التوافق التغميسي بين متطلبات عناصر الفن الحديث ودمج ما يصلح هضمه بالصيغة العربية بالفن التشكيلي القرومي المعاصر .
- كل هذه العوامل سوف تكون المميز الرئيسي لأعمالنا .
- نحن لا نتطلق بالقول " إن الفن العربي كان ولا يزال كل شيء " بل إننا نقول نعم كل شيء وله ارتباط عضوي في جسم جميع الأمم المماثلة لنا ولها نصيب في مجرى حياتنا .
- ولا يوجد حضارة مستقلة قامت لنفسها فلا بد أن تتأثر بما حولها أو بالآفاق التي تتفق مع شخصية تكوين عناصرها وهكذا كان عندما أخذ الفرس عن الفن الآشوري وأخذ الغرب عن فن حضارة عصر النهضة... إلخ . ندرس ونستوعب ونناقش ونقارب وتنسج ومن ثم نعطي ما يتفق مع عقيدتنا وروحنا ومفاهيمنا بصيغ متقدمة ذات طابع يتميز بالحديد الأصيل . ليكون مجراً من حلال الحضارات الأخرى .

المبحث الرابع

الرؤية والعوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية

- ١ - علاقة الدراسات المختلفة المعاصرة للمجتمع وتركيبها .
- ٢ - التكوين الانشائي السياسي والاقتصادي والحضاري .
- ٣ - كيفية صياغة هذه المفاهيم إنشائياً كحوهر في تراثنا النامي .

١ - علاقة الدراسات المختلفة المعاصرة للمجتمع وتركيبها

إن الدراسات الموضوعية في هيكل المجتمع العربي أمر ضروري لفهم حياتنا المعاصرة ومتطلباتها المتطورة ضمن التقدم الفكري والتقني والثقافي والرياضي والحياتي .

والدرس هنا لا يستوجب دراسة مجتمعنا العراقي ومن ثم العربي فقط بل ربط هذه الدراسة بالمقارنة ومساثلها مع سائر الأمم المجاورة وأساليب تقدمها وما لديها من مختلف المجالات العلمية والتقنية والسياسية وتأثيرها على الهيئة العامة الانسانية ومدى إيجابيتها وتجاوزها معنا ونحن ندورنا معها .

ومن جملة ما يقتضي التجاوب معه تطعيم أو أخذ بعض من هذه المفاهيم الغنية الجديدة حيث نجد صلاحيتها لنا ومزجها مع علاقاتنا الفنية من خلال تنمية تراثنا عبر جسور تنصل بهذه الحضارات . فالتفنن لا يكفي أن يتعامل داخل المجتمع العربي بل يجب أن يكون له تطلعات واسعة خارج حدود عالمنا العربي من أجل بشر ثقافتنا الفنية بشفقة تفهمها الأمم الأخرى ويفهمها جيلنا العربي المساعد كذلك وهذه العملية من الناحية التشكيلية ليست بالعملية السهلة بل تستوجب تراكيب جديدة مأخوذة من أبعاد عناصر تراثنا وإجتاعنا السياسي والاقتصادي والعلمي ومزجه بمضامين ذات لغة جديدة متطورة تفهمها الأجيال القابلة والمختلفة من شعبنا والأمم الأخرى وهذه العملية التجديدية يجب أن تحتوي على عناصر قوية وسليمة ومتكافئة في أساليبها في الفهم والتصور بصدى بعيد المدى مع الشعوب ذات الثقافات المتباينة حيث يصح لنا أن نتقبل ثقافتنا مختلف هذه الشعوب بروح التقبل والشوق .

والشوق هنا عامل يستند الى ما تقدمه من تشكيل نامي له أساليب وقوانين ولغة يفهمها مختلف شعوب العالم بروح جمالية ملحوظة نزاعة الى الجوهر الانساني ومعالجة قضاياها .

كما نأبى من وراء ذلك الدفع الاشتراكي المعاصر للأفكار المصورة أو المربوطة بنمو شعبنا وكيفية تطوير سبكه الى الأفضل والأحسن بالأخذ من أفكار الأمم الأخرى ما يفيدنا بالمساعدة الى تراث ودراسات الأولين من هنائنا ومعاريبتنا .

أما التكوين الانشائي ها فقد بسا سابقاً في كيفية معالجة هذه الدراسات عن طريق الانماء التقني الفني من رصد وقت كاف لتحطيط المواضيع المختلفة من حياة شعبنا اليومية كحصيلية أولية مساندة الى ابتكار التكوينات المختلفة في هذا الباب أما المواضيع السياسية ومعالجة جذورها ودفع صورها الى الشعب بوضوح فيحتاج الفنان إذا ما سلك هذا المسلك ان يجهز نفسه بثقافة سياسية عالية لغرض عكس هذه الأفكار ومطالبتها في أعماله الفنية

وكذلك الاقتصادية والعلمية .

أما إذا كان الفنان يرغب في تجهيز نفسه بطاقات فنية خاصة أو ذاتية فإنه لابد أن يدرس مراحل تطور الفن العالمي ويمارسه تقنيا حتى يصل الثقافات المختلفة نظرياً وعملياً في جذور تطبيقاته الدائرية المتطورة وليس من السهل أن تصور صوراً جريئة تأتي بطريق الصدفة لنقول عنها أنها إبتكارات جديدة في حفل الفن الجديد . فالصورة عند النقاد والخبراء تقرأ كما تقرأ صحيفة كتاب ليس إلا .

وهكذا فالتحضير للتخطيطات العلمية المدروسة عن حياتنا اليومية والطبيعية أمرها ذو اعتبار كبير كتحضير للدراسات اللونية الانشائية إن كانت تلك التكوينات مائة الألوان أو زيتية . فهي ترتبط بدراسة الطبيعة والإنسان عن طريق التخطيطات إلى حد كبير .

ورب سائل يقول : إنني لا أود أن أرتبط بالطبيعة ورؤيتها التصويرية بل أريد أن أخرج منها مفاهيم ذاتية جديدة . ونحن نحب أن أي دراسة في الفن لا تنسب إلى قواعد هذه الدراسة مصيرها الفشل فالفنان المجدد يحتاج إلى دراسة الطبيعة والإنسان ليحدد تصويره التشكيلي ومفاهيمه بشكل مستمر معتمداً على الحذور الأساسية التي درسها كما يفعل الموسيقي في دراسة الأولين لابتكار إنشاء جديد له يمت إلى المعاصرة .

وطبيعة التكوين لها الصلة الأساسية في نسب المقاييس (الطول والعرض) في تكوين المساحة * .

كما أن دراسة اللون المستمرة وخاصة طيعة الألوان وممارسة التطلع إلى قابلية هذه الألوان أمر مهم جداً في التأثير العاطفي عند المشاهد من حيث تكوين الانشاء العام إن كان ملمساً أو ضوءاً أو منظراً .

ونربط أفكارنا وتطلعاتنا الفكرية والعاطفية والحدسية بقوانين ومفاهيم التطبيق التقني المناسب للعناصر التي تساعد على اصباح فكرة ووضوح الرؤية التصويرية أو التجسيمية في التشكيل ذو الأبعاد ثنائية والثلاثية . فاليبحث العلمي في تصور المقاصد التشكيلية أمر مستوجب في تنظيم عملية الفن الوظيفية والتكوينية مهما كان نوع ذلك التشكيل .

٢ - التكوين الإنشائي السياسي والاقتصادي والحضاري

المفاهيم التي شرحناها سابقاً حول المواضيع السياسية والأعلام عنها باتت من الأمور الأساسية المسلم بها في جميع الدول المتحضرة والمتقدمة فكيف بالدول النامية التي تحتاج إلى اسناد كبير في سياستها لدخولية والحارجية ؟

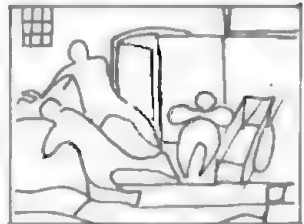
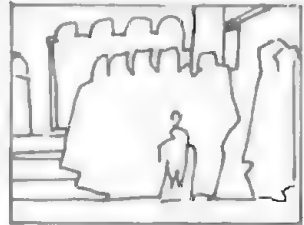
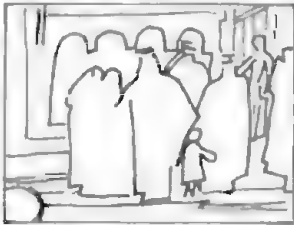
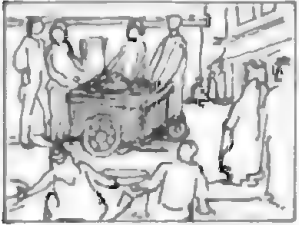
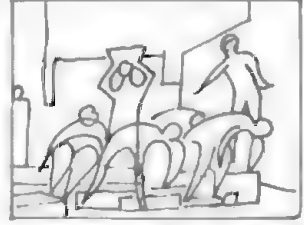
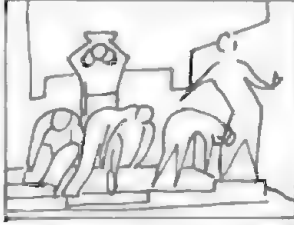
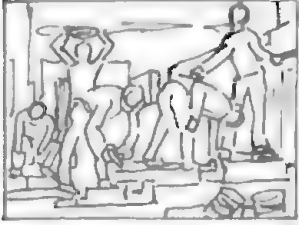
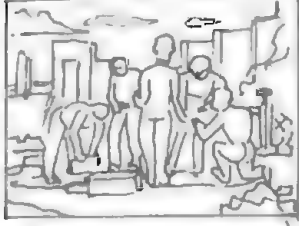
إن من الأمور المعروفة فنياً هو اتصال أفكار لدولة إلى الخصائص عن طريق الأعلام الفني . وهذا الأعلام يستوجب إثارة الشعائر والنفذ الساء في الإصلاح وإبداء الرأي في السياسة والوسائل المحففة لهذه الأغراض هي :

- ١ - الأعلام السياسي والاقتصادي بواسطة المنصقات الجدارية .
- ٢ - تثبيت الاحتياجات الموجهة لسياسة الدولة أو الثورة الحدية التي كانت علامة واضحة في تطور تلك الأمة فيرسم لها اللوحات الرتيبة المثبتة لتاريخ هذه التحولات وشخصياتها وكذلك لا ننسى على نفس الصعيد التحولات والمشاريع والمعامل والمصانع الاقتصادية وإنماؤها والأعلام عنها بواسطة :

شكل (١٠٧) تشكيلات نشائية من الصبغة مع تطورها حسب المفاهيم الهندسية للكتل المتحركة .

لتحويل الكتل والحركات إلى نمود هندسي موزج . تحويل الحركات إلى شبه نمود هندسي .

لتخطيطات طبقية لانشاء حركي



تخطيطات من الحياة اليومية للعامل
أخذت بسرعة عن الطبيعة كمنكبين .

التوزيع الأسلوب الهندسي الحديث فيه
شيء من علاقاتنا بالقرن .

كتل هندسية متطورة عن الأصل
لأشود تخطيط من الطبيعة

- ١ - المنصقات
- ٢ - الجداريات الحائطية
- ٣ - الفوحات الزيتية
- ٤ - المعارض المتنقلة .

أما لناحية الاقتصادية . ففي العالم ارسالي علاقة بين المنتج والمستهلك ولذا أغلب المنصقات الجدارية وما شابهها وحتى اعلانات السينما كلها تدور حول هذا الموضوع أما الاعلام السياسي فيها فيعتبر أمره شبه ثانوي بحسب الدول الاشتراكية .

أما الانساب الفنية المحققة هذه الأغراض منها لصفة العامة الشعبية الاكاديمية والتي هي بعيدة عن الأهواء والتزوات الفردية للفنان .

وعبر الحضارة للفن هو الشعلة المستديرة الاضاءة لعقول الناس روحياً ودوقياً وفكرياً . ولولا الفن على جميع أنواعه لما كان هناك حضارة بالمفهوم العلمي لها .

والتكوين الانشائي (التصويري) أحد معالم هذه الحضارة إذ هو يسجل تراث الأمة من جميع جوانبها الفكرية والسياسية والاقتصادية والاعلامية والثقافية والعلمية لأمر الذي يحس الفن محركاً وموجهاً حضارياً ومعالجاً للمتناقضات وأهداف الأمة التي يعبر عنها الانسان العادي فذبح نحسه بالفن . لأن الفن يدخل الى الروح الانسانية الداخلية ولا يتزحزح عنها الى ما شاء الله .

٣ - كيفية صياغة هذه المفاهيم إنشائياً كجوهر في تراثنا النامي

للفن حركات عدة انتقالية عمنياً وعالمياً وهي ذات محور محرك في الاتجاهات العالمية . ونحن نفسمها الى الفئات الآتية :

- أ - الفنون الأكاديمية المرتبطة بالانسان ومفاهيمه .
- ب - الفنون الحدية التورية العنيفة والتي تنتمي الى إيضاح حالات مستعصية سياسياً وربما إقتصادياً وثقافياً .
- ج - الفنون الوظيفية التي لها رسالة مرتبطة بالحياة المعاشية . كفن العمارة والفنون التطبيقية الشعبية . صياغة . نجارة . سجاد . أقمشة .. إلخ .

وأما الوسائل الفنية المحققة لأغراض ذات سمات تتصل بنفسية الفنان وأسلوبه هي :

أ - التعبيرية Expressionistic

ب - الواقعية المثالية أو ما وراء الواقعية Super-realistic

ج - التجريدية أو النماذج اللاعنثيلية Abstract art

هذه الصفات التي ذكرناها في الفقرة الثانية هي شائعة في الدول الغربية أما الأولى فهي مرتبطة بمفاهيم الدول الاشتراكية .

ونحن كأمة عربية نامية في سلم الحضارة الانسانية نقول أن لنا حضارة ذات تراث فني كبير ويمكن لنا أن نحدد مواقع من حلال هوسا في البناء التشكيلي لعناصر الفن إذ أننا موهبوا المستعدة من تشكيلاتنا التراثية النامية

نقدر أن نعزز هذه الهوية شريطة أن تكون معالجة لقضايانا العامة والمصرية من خلال استخدام المدارس الواقعية مضاف إليها صبغة التراث ممزوجة بالسسحة العالمية . حتى يتقبلها جمهور الناس في كل مكان من هذه الكرة الأرضية .

لذا مسعانا في التفكير ينحصر :

- أ - الأخذ بالأمور العامة وكونيات لغتها العالمية بهوية محلية .
- ب - التأكيد على التراث كهوية لعقلية هذه الأمة .
- ج - المزج بين الأمرين لخلق لغة جديدة معاصرة لها صفات الأصالة المميزة في تكوين العمل الانشائي التشكيلي .

فالمصغات التنبؤية في العمل الفني ذو المصغات العامة (السياسة . الاقتصاد . العلم . الثقافة . الاجتماع) أمر ضروري لغاية إيصاله للناس . أما البحت الفني علمياً وحضارياً فله مقتضيات جمالية وفردية ذاتية وبحث تكويني خاص . وربما قام الفنان بالمرج بين الأمرين اعلامياً كما فعل . نابو بيكاسو ولكن على الفنان العربي أن يجد طريقاً ومخرجاً له يمثل أمته وعقليتها بلغة فنية ذات صفات عالمية * .

إن البحت في التراث القومي ونظوره ومعاناته إلى الأفضل هو رائد الفنان العربي المعاصر . ويجب أن يكون ذلك .

المبحث الثامن

التراث والرؤية

- ١ - متطلبات المفاهيم التراثية ودراسة جذورها وعلاقتها المعاصرة .
- ٢ - دراسة الجذور الفنية العربية ومقارنة علاقتها مع الفنون المعاصرة الغربية والاشتراكية .
- ٣ - المفاهيم الاشتراكية وعلاقتها بتطور التراث .

١ - متطلبات المفاهيم التراثية ودراسة جذورها وعلاقتها المعاصرة

أ - متطلبات المفاهيم التراثية للفن

- ١ - المتطلبات الجمالية الأصيلة للأمة العربية .
 - ٢ - التعبير الفني تقليدياً عبر تاريخ الأمة العربية .
 - ٣ - الفعالية الديناميكية الروح لأشباع غريزه الفن القومي .
 - ٤ - التطور الدائم المتفاعل مع حاجة الإنسان الى الفن .
 - ٥ - مفهوم الأصالة وتطورها الى المعاصرة .
 - ٦ - هل الأخذ من الحضارات الحالية أمر يستوجب التحفظ أم يؤخذ ما يتفق وعقليات حضارتنا أصالة وتطوراً ؟
- كل هذه أسئلة ترد الى ذهن الباحث اجمالاً فيما اذا أراد التعسس في تكوين معالم فنية (أعني هنا التصويرية منها) حيث الأصالة العربية ولايتمكن الفنان من الأصالة ما لم يكن هناك وحدة في التذوق الجمالي العربي وتسجيل بريق تقليدي في الفن تشكيلاً ابتداءً من نقش الحرف وورقش الزخرفة التجريدية الى الفن التشبيهي الى الفنون الشعبية الى نضوج الذوق العام حياً وثقافياً وفنياً .

البحث في تطوير التراث الأصيل ليس بالأمر السهل فهو يستوجب استيعاب الفلسفة الجمالية العربية قدر ما قدر عليه . وإيجاد عقلية ناضجة ثقافياً ذات صفات حلاقة قوامها ما ذكرنا من النقاط أعلاه وكيفية تطبيق مقومات هذه العقلية العربية الأصيلة بروح اللغة المعاصرة التي لها هوية قومية ولغة إنسانية شاملة .

وما لم تكن هناك أصولاً لتطور التراث حضارياً بوحدة شاملة وبعناصر متكاملة مع بعضها لا يمكن لنا الخروج الى عالم فسيح واسع الآفاق والحدود .

إننا لا نعيب ما للسياسة الغربية من قوة ونفوذ في العالم ولكن هذا لا يعني أننا ننهم هذه الحضارة الوافدة بكل عيوبها والتي هي بعيدة عن العقلية العربية ونقول أننا أوجدنا معام فني جديد ؟ . هناك فرق بين النقل والتقليد والنسخة وبين الأصالة والتطور التراثي ومعاييره والفرق واسع بين عقليتين وحضارتين . فالأولى تنزير بها للحضارة ، والثانية هي الأصيلة التي تعالج عواطفنا وشعورنا ومتطلباتنا الثورية والسياسية والحسية والعاطفية ومن ثم العلمية .. إلخ . الفرق واضح لذا إذا ما طورنا فتننا **بمقتضى حاجتنا العامة الدفينة** في ضمير هذه الأمة فإننا نكون بذلك قد سعينا الى البناء الفني المتطور تراثياً و**بمطلوب حقيقة** .

ونحن لا نعدم الأخذ من احصارات الأخرى ما يضيف صياغة بعض المعاني المثرية علمياً وبأسلوب البحث

شكل (١٠٨) تطور التخطيط انشائي مستند إلى الواقع لـ (ن ١) وأما في (ن ٢) فهو ملون ومعاد تخطيطه احديس انشد إلى التراث أما (ن ٣) فهو دراسة لونية وتخطيطية فيها شيء من التشبيه الذي يستند إلى المدرسة العراقية التقليدية



ن ٢ تكوين تخطيطي لانشاء يمثل نداء حالة عرف موسيقية ملونا بالانوار المائية لتجسّد الخابة والرواية



ن ٣ تخطيط لوني بديهي موسيقية من الواقع التخطيطي فيها، للتكوين ن ٢ تحركات تختلف حسب التوزيع .



تكوين مدهوم داخل الحديق وحركته التي تقارب من القصائد البغدادية وهو اسلوب مدارس تراث ومستمدة من بؤبة وقصة معاصرة مستندة قبله الغلال وألوانها ذات درجات مسح،

المتسكن الذي لا يفقد الأصالة لهذه الأمة مع الأخذ بالعصر وروح التطور العلمي وعقد الصناعة الآخذة برقاب الناس وعواظهم .

وسوف لا نعرض أكثر من هذا فيما يتصل بفلسفة الفن لأمتنا بقدر ما نسعى لايضاح الأصول التقنية في التقاليد الفنية التراثية وكيفية تطويرها والمسائل الحرة التي يتعها الفنان دون المساس بشخصيته ورعاليه وأصائله الإبداعية مندعمة فيما ذكرنا من عناصر حضارية . يباها في هذا البحث .

٢ - دراسة الجذور الفنية العربية ومقارنة علاقاتها مع الفنون المعاصرة الغربية والاشتراكية

دأت المدرسة العربية التشكيلية بجميع مجالاتها أن تكون لها مميزات أصيلة تعي نخاعة الانسان العربي حياتيا ومعاشيا كالسكن مثلاً ، وحسباً وعطشياً وروحياً كالنصوير والرقرش والخط العربي وجميع الفنون الشعبية المتعلقة بهذه الأسس الواضحة .

ونحن نعرف من خبرتنا حينما نعرض علينا عملاً فنياً عربياً أو إسلامياً أو شرفياً نحس به حتماً ونميزه من خلال مدارسه المختلفة . ولكن عموماً جميع الفنون الإسلامية تنسم بصعات أساسية تميزها عن غيرها من الفنون وحتى الشرقية منها وذلك بوجود الحضارة العربية الإسلامية متداخلة في معالمتها .

فنحن في هذه الحالة نعرف جيداً حصائص الفن العربي وكيفية نمائه .

١ - يتميز التصوير العربي بجمال الخط البدائي الذي يشبه إلى حد كبير التخطيط السومري (وهو عربي أيضاً في عمق حضارتنا)

٢ - اللون كرمز تصويري في الفن العربي إن كان داخل مساحة تشبيهية أم زخرفية

٣ - البناء وأسلوبه التكويني وكيفية تطويره من التقاليد العربية إلى أساليب معاصرة متسمة بروح التطور والعلاقات بين الشرق والغرب

٤ - هل يمكن المنظور العلمي أن يحل مشاكل كبيرة في البناء التشكيلي العربي ؟ وكيف

٥ - علاقة المصاميم بالشكل والهيئة والبناء

٦ - تحويل الصباغة للمهيفة من تقاليد قديمة غير منظورة إلى مفاهيم إبداعية جديدة ذات صلة بالناصي والحاضر والمستقبل

٧ - مفهوم الحركة والنسب التشكيلية في الأشخاص والمساحات والنسب الهندسية وكيف ننظر لها

كل هذه المفاهيم نجعلنا أن ندرسها وبعد الدرس هل يتولد عندنا الاحساس بتطويرها حسب متفرائنا العلمي وكيف ؟ هنا يكمن عامل الفن والنظرة والاسلوب .

وبقدر ما تأخذ ونطور يكون الإبداع حليماً وهكداً ، ولكن من الصعوبات التي سوف نحاسها هي الحفاظ على شخصية الفنان من جهة وشخصية الأمة لعربية من جهة كقومية والذمة التي نخرج بها وايضاها إلى كل حبات الأرض .

٣ - المفاهيم الاشتراكية وعلاقتها بتطور التراث

من جذور الأمور الاشتراكية المربوطة بالتراث هي ما يلي :

- آ - الرجوع في المضامين الى روح حاجة الأمة القرمية الاشتراكية .
- ب - الالتزام بالواجبات العامة ودراستها وتطوير فنونها .
- ج - المبدعة في الواقعية وحل مناسقاتها .
- د - التطور من البحث في تفاصيل الفن التراثية الى تكوين البدييات العامة في بناء العناصر التشكيلية .
- هـ - الرموز الاشتراكية كحافز موجه .
- و - التعامل مع التراث بشكل رئيسي لنمذج بين ماله وما عليه ومن أجل التأكيد على الروح الثورية للأمة العربية .

إن المفاهيم الاشتراكية لاتتنافى مع روح الأمة العربية وفيها ظاناً كانت هذه المفاهيم هي الحاجة الملحة المعاصرة لاشواق انوار النعام للتقدم المبدائي لهذه الأمة وطاناً كانت هذه الحاجة منحة فهي دون شك جزء من تراثنا المتطور ولأبد من السعي الاعلامي له بمجدية الفنانين والدعوة لها مع حصيلة التأقلم الرئيسي في المفاهيم هذه . كما فعل فنانون عصر النهضة إذ أعلنوا كلمة الدين في فونهم دون المساس بمسئولهم وذكرائهم الفني .

إننا إذ نسلك هنا في حدين وقطين رئيسيين

الأول - الواقعية الاشتراكية الحديثة ذات السمات التراثية .

الثاني - الرقش التحريدي العربي وهو أبو الفنون اللاتشبيبية الحديثة في العالم العربي .

وقد بنا سابقاً سمات التعامل مع الواقعية الاشتراكية وتكتفي بهذا القدر منها وأما الرقش العربي كما أوضحنا معالنه في هذا المؤلف وأعطينا نموذجاً تحليلياً له في الشكل (١٠٤) فسوف نقول هنا . أن الزخرفة العربية واسعة جداً يوسوع حضارتنا ولها سمات رئيسية تختلف عن سمات الرقش الفارسي أو الهندي . وهي تعتبر من الساحة البنائية أصالة متمكنة في البناء واللون والتكوين .

أما الفن التشبيبي العربي فنلاحظ فيه العلاقات في تكويناته بالظفر المعمارية وأقواها وحذر بيانها ولكن يتميز نفس هذا بالتعبير الجميل والذوق الدقيق (المنمنمات) ودقة الخطوط وجمال النسب العربية في الأشكال والأجسام ولكن يندم هنا ظاهرتين رئيسيتين موحودتين في الفنون الغربية هما :

١ - الضوء والمنظور .

٢ - انعدام النسب التشريحية التي لها علاقة بالانسان الطبيعي وعوض عنها نمب صاغية لتلتحق بذوق وشخصية الفنان مستندة في الأساس الى الصيغ السومرية وتأثيرات فارسية الى حد ما .

إن كيفية التطور التراثي عبر الحضارة العربية أمرٌ ضخم وضخم جداً ولكن يجب تطويره بأصرار وإصرار الفنان بقدر ما تمثل عبقرية هذه الأمة في أفرادها المنميرين من الفنانين وهو واجب ملقى على الصعيد التكويني لهذه الأمة وعلى شبابها وفنانها أيتها وحدوا في أنحاء البلاد العربية .

المبحث التاسع

الإنشاء والرؤية الموضوعية

- ١ - كيفية صياغة الأفكار مع العناصر تطبيقياً خلال الرؤية الموضوعية .
- ٢ - الرؤية والخصائص العردية والقومية للفنان .

١ - كيفية صياغة الأفكار مع العناصر تطبيقياً خلال الرؤية الموضوعية

مبدئياً نحن لا ننفي ما نتعلمه من الغرب "فالعالم نور" من أي جهة كانت ولكن ما نضيفه في تشكيل فنا هو الأمر الذي نبحت عنه ، فالعالم يتصارع خلال تطورات عنيفة منها سياسية واقتصادية وثقافية وعلمية واجتماعية وميدانية . وهذا الصراع يحتاج الى تغلظ مسنم في كل ما تستوجهه فاعلية كل أمة ومنها عالم الفن التشكيلي . فلا نقول أننا درسنا علم الغرب وكفى بل نقول أننا ندرس الغرب والشرق وعلم العرب وكل أمة أخرى إن أمكن لمرى ما يجب رؤياه من هذا الخضم الكبير حيث يصفي منه العلاج والدواء الذي يشفي غليل تطورنا بروح العصر الذي نؤكد شريطة أن تخضع هذه المعاصرة الى ما يلي لتأليف ما نبغي منه فنا :

أ - الذوق الجمالي

ب - تفاعل الأحداث

ج - تفاعل الأحداث العربية في خضم التفاعل العالمي العام

د - تبسيط لغة الفن حيث يفهمه العربي والأجنبي على حد سواء

هـ - الاستفادة من روح التراث وأخذ ما يلزم وترك ما لا يلزم

و - التأكيد على العقيدة العربية العلمية المتطورة ودعها في تشكيلاتنا الانشائية

ز - الاستفادة من التقنية الفنية العربية وإثرائها وتقديمها الى العالم بروح مناسبة مؤكدين فيها على العقلية والنهج

والتراث

ح - دفع المتناقضات في المجتمع العربي الى التلاشي عن طريق إظهار مساوئها العامة عن طريق التكوين الفني .

يكل هذه العوامل السائدة يجب أن يكون لها القوة الديناميكية الدافعة على نحو نفهم منه متطلبات العصر من كل الوجوه ولا غرو إن قلنا أن الفنان المعاصر يجب أن يلم بكل هذه المتطلبات ومتابعة أحداثها وتطوراتها ليستسنى له تشريعها وعرضها بكل إيجابياتها وسلاحياتها قصد الفائدة العامة والحلث على نبذ ما لا يجب والأخذ بما يجب

أما من الناحية التقنية . فلا نحدد مدرسة معينة بالذات لغرض السير وراءها من أجل تحقيق هذه الأهداف بل نعتقد أن الفنان هو صانع أسلوبه وأسلوب تعبيره وبالمقدار الذي نؤكد على روح التراث في أعمالنا بمزوجة بواقعية هذه الأمة ومتطلبات تطورها اجتماعياً وعلمياً وسياسياً واقتصادياً بالمقدار الذي يجب أن تعطى الحرية للفنان للتعبير بوسائله الفنية ليمرر لنا مكونات إبداعاته التعبيرية هذه الأفكار دون التقيد بمدرسة ما شريطة أن يكون هذا التعبير تشبيهاً أو تراثياً .

التراث العربي له شقين :

١ - جمالي : مرتبط بالجريد الزخرفي وله قنانيه ومطوره .

٢ - تشبيهي : وهو الفن المرحلي لمعالجة وصياغة معاييرنا التقدمية الثورية والاجتماعية من شتى الوجوه .

شريطة أن تحتوي هذه التشبيهات الأصالة الصادقة والمعرفة الجيدة للتقنية الفنية وحذورها وخاصة العربية منها حتى تميز أعمالنا العربية عن المجتمعات اللاتينية مثلاً إن التشبيه عنصر مهم في الفن وهو عماد كبير في تاريخ تطور الانسان وهو يعتمد على تصوير الانسان في شتى مجالات حياته وعواطفه ولذا يتوجب دراسة تكوينه الفسيولوجي مع كل عناصر تكوينه ونسبه وحركاته والاستزادة منها تطبيقياً في التخطيط واللون لتكسبنا خبرة تساعدنا على التكيف حين إذخال مختلف حركاته وزياته في عناصر الفن التكوينية إذا صياغة الفنون التشبيهية تعتمد بالدرجة الأولى على الانسان وثانياً على الحيوانات جميعها وثالثاً على الطيور ورابعاً على الأسماك وخامساً على شتى مظاهر الطبيعة من أشجار ونباتات ومياه وجبال وغيوم وماخ ودراسات شتى لطبيعة الأقاليم المختلفة مثل المناطق الجبلية والصحراوية وطبيعة سكانها وألوانهم وأصداهم وسلوكهم الحيواني وتجمعاتهم وسواء كان الانسان في الجبال أو الصحراء يحتاج الى دراسة كما نحتاج الى دراسة طبيعة أهل المدن .

وكذلك نحتاج الى دراسات واسعة في الأزياء عند الشعوب وخلال البلاد المختلفة وكذلك أزياء التاريخ وفنونه وسلحته .

كل هذه العوامل تساعدنا على النضوج الفكري والتشكيلي وخاصة السفر ومشاهدة المتاحف والشعوب ومشاهدة مختلف الحضارات والبلاد أمر ضروري للفنان حتى يستوعب ويكون لديه حصيلة ثقافية ومن ثم عملية تساعد خياله على التصور والعطاء .

٢ - الرؤية والخصائص الفردية والقرمية للفنان

هناك ما نعتقد أن الفن وأصائه تعتمد على هذه الخصائص الثلاثة كمن تملك تراثاً فنياً أصيلاً مرتبطاً بعقاية قوم من الأقوام . فالرؤية في الفن إبداع وتطبيقاً لها جذور مرتبطة بكيان وتقويم الفنان الشخصي وغناه الفكري والعلمي والثقافي والعاطفي . ومعناه أن الفن مرتبط بالفنان كمزاج شخصي من جهة وكعلمانية من جهة أخرى فإذا ما ارتبطت العواطف الفردية بعلمانية الفنان وأخذت طريقها الى التطبيق الفني خرجت الرؤية متكاملة واضحة ناضجة قبل بها المشاهدون في كل مكان وإذا كانت أي فجاجة في هذه العوامل كانت هناك أسباب لفشل النوحة أو العمل أي كان نوعه .

فصياغة الانشاء تعتمد اجمالاً على العوامل الثلاثة وكل من هذه العوامل لها دراسات مستفيضة سترحناها في هذا المؤلف وسابقه ونحن نعتقد أن الاستزادة من الاصلاح والمعرفة والتطبيق تزيد من رغبات وعواطف الفنان في الجنوح الى العمل وتغوض ميدان الفن بكل قوة وصلابة وذلك لاعتياده على هذه العناصر ومن خلال تشعبات هذه العناصر ندرك مدى خطورة الرسالة المسلمة بأيدينا وجديتها . لذا نحن ننظر الى الموضوع البياني للفن موضوع علمي وثقافي من جهة وموضوع عاطفي إلهامي من جهة أخرى وكل هذه العناصر مربوطة بالصورة التي نتخيلها ونطبقها ونعطي معاني جديدة وأصيلة في كل مرة نستجد ونجد عمداً .

الخاتمة

أخيراً قد عرضت في هذين الجزئين مفهوم أسس عناصر الفن بحثاً وتطبيقاً وأوجزت ما به علاقة بالفنون التشكيلية الرئيسية وهي :

- ١ - انعمارة .
- ٢ - الرسم .
- ٣ - النحت .
- ٤ - التصميم .
- ٥ - الفخار .

وبما أن إختصاصي الرسم فقد تمت بتدريسه ودرسه بمدة لا تقل عن أربعين سنة وبخبر مختلف منها التطبيقية الفنية المبحث ومنها النظرية ومقوماتها وعلاقتها في التطبيق وقد درست مدة لا تقل عن ثلاثة عشر سنة في قسم الهندسة المعمارية وقدمت دراسات مختلفة في الرسم اليدوي المعماري Free hands drawing ولازلت أدرس الفن (للرسم) في أكاديمية الفنون الجميلة حتى الآن . وقد خرجت بالمعاني التالية :

يحضر ذهني أبيات الشعر التي قالها الشاعر الانكليزي (جون كودفراي سكس) John Godfrey Saxe عما يتعلق بنظرة الفنان الى العالم . والقصة قبلت بالشعر كالآتي :

" كان هناك ستة من المنود العميان ذهبوا لمشاهدة الفيل رغبة منهم بالتعرف عليه حتى يرتاح فكرهم عما سمعوه " .

الأول : التقي الفيل واصطدم به وكاد يقع فتلمسه فوجده أصمّاً مسطحاً فقال إنه يشبه الحائط .
الثاني : تلمس الناب فوجده ناعماً أملساً منوراً صلياً مديباً فقال ياله من فيل عجيب إنه يشبه سيف المبارزة الحاد " .

الثالث : تلمس الخرطوم صدفه ووجده كالأنبوب لدناً ليناً يتحرك فقال ربما كان الفيل يشبه الحية .
الرابع : وقمت يده على ركبي الفيل العريضتين وامنتا الى أعلى فقال ربما كان الفيل على هيئة شجرة .
الخامس : مدّ يده فاحسّت أذن لفيل الكبيرة فقال يا للعجب ربما كان هذا الحيوان على هيئة مروحة .
السادس : وقمت يده على ذنب الفيل فقال يا للمعجب ربما كان هذا الحيوان على هيئة " حبل " .

وهكذا كان هؤلاء العميان الستة كلهم وقعوا في اللبس العام ولكن كل منهم حزنياً كان يقرب من الوصف الصحيح المقارب .

وهكذا حال الفن وظلايه فكثير منهم يدعي أنه الصحيح بينما غيره خطأ والحقيقة أن للحياة ألف زاوية وزاوية للرؤية ويجب تلمس هذه الروايات بعقل مفتوح ورؤية سليمة مقارنة حيث يجب الجمع بين الموضوعية المسندة الى المنطق والرؤية الفنية المسندة لهذا المنطق لا كما فعل العميان كل ينظر من زاويته فقط ويعتقد أنه

الصحيح . فالجياة لها شمولية واسعة ذات جيات متعددة وكلما رأينا هذه الشمولية ازدادنا منطلقاً وانطلقنا الى حلوله الفنية * .

وانني أنصح بتعلم ما شرحناه من العناصر وبالسريعة المعككة وإن كنت طالباً أو باحثاً فهو يفيد التضجج الفكري الذي يمكنك من حرية التعبير فهو عبارة عن قواعد اللغة المطلوب الكلام بها . وهكذا فنحن نعتقد أن "أسرار الفن" التي كانت تسمى سابقاً وخاصة أسرار الأساتذة قد رالت الآن وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية وأصبحت هذه العناصر السرية إذا صح التعبير عنماً محبوباً مشروحاً ممهداً لصلاب الفن والباحث في هذا المجال وهناك عشرات من الكتب الأجنبية تبحث في هذا المجال حيث لا ينعدم للانسان المتبع أن يستزيد منها لرفع ثقافته المستمرة التي ستكون عوناً له .

وأخيراً فهذا العلم النظري المتشروح هما له تطبيقات فردية ونماذج للمبشرين العراقيين المعروفين بمقدراتهم كأساتذة وفنانين غير هائل لنا في تحليل ما قلناه في هذا الكتاب كما إنني قد شرحت فنيا وعلميا كل ما له صلة بنظرية ما أو فكرة ما أو تطبيق ما خلال المدارس الفنية الشائعة من القديم وحتى هذا اليوم في العالم جميعه تقريبا ملقي نظرة عامة شمولية علمية .

أتمنى لطلاب الفن والباحثين الفائدة المرجوة ومن الله التوفيق .

المراجع

المراجع

- ١ - أعجوبة الضوء - كيف ولماذا نرى . تأليف هاي رانشليس .
ترجمة الدكتور سيد رمضان هدارة . النشر مكتبة الوعي العربي .
٥ شارع كامل صدقي - بالقاهرة (١٩٦٠) .
- Copyright -C. 1960 by Hyman Ruchlis the wonder of light. Published by Harper and Brothers. New York .
- ٢ - الضوء والبصرية والتصميم الداخلي - وضع الدكتور حس عزت احمد أستاذ النظريات لفن العمارة بجامعة الاسكندرية وجامعة بيروت العربية .
طبع في دار الأحد (البحري اخوان) بيروت ١٩٧١ .
- ٣ - التجربة عن طريق الفن - مترجم - تأليف هربرت ريد .
ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد - مراجعة مصطفى طه حبيب .
نشر الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية . مطبعة جامعة القاهرة ١٩٧٠ .
- ٤ - فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر . تأليف الدكتورة أميرة حلمي مطر .
نشر دار الثقافة للطباعة والنشر في القاهرة ١٩٧٤ .
- ٥ - الفن والمجتمع تأليف هربرت ريد - ترجمة فارس منري ظاهر .
نشر دار القلم بيروت لبنان ١٩٧٥ (ترجمة) .
- ٦ - أثر العرب في الفن الحديث - الدكتور عفيف بهنسي .
الناشر : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
مطبعة الجريدة الرسمية . دمشق . سوريا (١٩٧٠) .
- ٧ - التشريح لثلاثين تأليف يوجين وولف .
ترجمة الدكتور محمد عبد الفتاح هدارة - راجعه الدكتور أحمد البطراوي
ملتزم النشر والطبع مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ .
- ٨ - العمارة العباسية في سامراء . تأليف الدكتور مظفر العميد .
من منشورات وزارة الاعلام . الجمهورية العراقية ١٩٧٦ .
- ٩ - بحث في علم الجمال - تأليف جان برتيني .
ترجمة الدكتور أنور عبد العزيز . مراجعة الدكتور نضمي لوقا .
الناشر دار النهضة مصر - ١٨ شارع كامل صدقي بالقاهرة - القاهرة .
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة - نيويورك ١٩٧٠ .
- ١٠ - التطور في الفنون . تأليف : توماس مونرو . نقله الى العربية :

- عبد العزيز توفيق جابريد وأقرانه . الجزء الأول والثاني والثالث .
 الناشر : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١-١٩٧٢-١٩٧٣ .
- ١١ - فلسفة تاريخ الفن تأليف آرنولد هاووزر ترجمة ومزي عبده جرجس .
 راجعه د . ركي نجيب محمود . الناشر الهيئة العامة للكتاب والأجهزة العلمية مطبعة جامعة القاهرة ١٩٦٨ .
- ١٢ - الحضارة التونسية من خلال الفسيفساء - وضع المحجي الشيفر .
 الناشر الشركة التونسية للتوزيع ١٩٦٩ .
- ١٣ - أسس التربية الفنية للدكتور محمود النسيوي - الناشر دار المعارف . مصر - ١٩٧٢ .
- ١٤ - الفنان والانسان . الدكتور زكريا ابراهيم .
 الناشر مكتبة عريب . القاهرة (١٩٧٣) .
- ١٥ - قاموس مشاهير الفنانين التشكيليين الأجانب والمصريين .
 المؤلف فهمية أمين ابراهيم . الناشر شركة الاعلانات الشرقية - القاهرة ١٩٧١ .
- ١٦ - الصكوك في الفنون التشكيلية تأليف عبد الفتاح رياض .
 نشر دار النهضة العربية . القاهرة - ١٩٧٤ .
- ١٧ - فن التصوير عند العرب - تأليف ريتشارد إينتكهاورن .
 ترجمة الدكتور عيسى سنمان وسليم طه التكريتي .
 الناشر وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٣ .
- ١٨ - الفن العراقي المعاصر - الكتاب الأول - فن التصوير . إعداد نزار سنهم .
 نشر وزارة الاعلام العراقية بغداد ١٩٧٧ .
- ١٩ - النقد الفني . دراسة جمالية وفلسفية . تأليف جبروم ستوليز .
 ترجمة الدكتور فؤاد زكريا . الناشر مطبعة جامعة عين شمس ١٩٧٤ .
- ٢٠ - نمولات الخط واللون - المؤلف : حلم جرداق . دار النهار للنشر . بيروت ١٩٧٥ .
- ٢١ - التشكيلي العربي - المؤلف : شوكت الربيعي .
 تصدر عن الاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ١٩٧٤ .
- ٢٢ - المخطوطات العراقية المرسومة في العصر العباسي . الدكتور خالد الحادر .
 الناشر وزارة الاعلام . اللجنة التحضيرية لمهرجان الواسطي .
 بمناسبة مهرجان الواسطي ١٩٧٢ .
- ٢٣ - الواسطي : يحيى بن محمود بن يحيى . رسام وخطاط ومذهب ومرحزف .
 المؤلف الدكتور عيسى سلمان . الناشر وزارة الاعلام ١٩٧٢ .
- ٢٤ - ليوناردو دافنشي . دراسة تحليلية لفرويد . ترجمة الدكتور أحمد عكاشة ١٩٧٠ .
 الناشر مكتبة الأنجلو المصرية . القاهرة .
- ٢٥ - لوحات وأفكار . المؤلف شوكت الربيعي . الناشر وزارة الاعلام - الجمهورية العراقية .

- طبعة دار الحرية للطباعة ١٩٧٦ .
- ٢٦ - الفن العراقي المعاصر . جبرا ابراهيم جبرا .
الناشر وزارة الاعلام ١٩٧٢ بمناسبة مهرجان الواسطي في بغداد . مطبعة رمزي .
- ٢٧ - الفن الزخرفي في افريقيا - و اصول التصميم في الفن الافريقي
تأليف مرحيت ترويل . ترجمة محدي فريد . مراجعة صلاح ظاهر .
الناشر وزارة الثقافة دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة .
- ٢٨ - فنون الشرق الأوسط . من الغزو الأغرقي حتى الفتح الاسلامي .
تأليف اسماعيل غلام . عن دار المعارف بمصر - القاهرة ج م . ع . ١٩٧٥ .
- ٢٩ - تكنولوجيا التصوير . الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها .
تأليف الدكتور المهندس محمد حماد الطبعة الأولى -
مضامير الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٧٣ .
- ٣٠ - فنون الشرق الأوسط في العصور الاسلامية
تأليف نعمت اسماعيل غلام - الناشر دار المعارف بمصر ١٩٧٤ .
- ٣١ - الفن الاسلامي . المؤلف ارنست كويل . ترجمة الدكتور احمد موسى .
الناشر . دار الصياد بيروت . ١٩٦٦ .
- ٣٢ - الموجز في تاريخ الفن العام - تأليف أبو صالح الألفي .
الناشر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ - القاهرة - بيروت . الطبعة الثانية .
- ٣٣ - الاحساس بالجمال - سانتينا جورج - المؤلف .
ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي - الناشر مكتبة الأنجلو المصرية -
القاهرة معاونة مؤسسة فرانكنين للطباعة والنشر .
- ٣٤ - أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت .
ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم و محمد محمود يوسف .
مراجعة عبد العزيز فهم - الناشر دار النهضة مصر للطبع والنشر -
مؤسسة فرانكنين للطباعة والنشر - مارس سنة ١٩٦٨ .
- ٣٥ - جمالية الفن العربي المؤلفه الدكتور عفيف بهنسي .
الناشر سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -
الكويت - صدر ١٤١٤ / صفر / ربيع الأول ١٣٩٩ هـ - فبراير (شباط) ١٩٧٩ م .
- ٣٦ - العث والتراث ميشيل عفلق الناشر دار الحرية للطباعة بغداد - الطبعة الأولى ١٩٧٦
- ٣٧ - الفن والقومية لعفيف بهنسي (الدكتور) .
الناشر وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق - ١٩٦٥ .
- ٣٨ - ثورة ١٧ تموز - التجربة والآفاق .

التقرير السياسي الصادر عن المؤتمر القطري الثامن لحزب البعث العربي الاشتراكي .
القطر العرافي - كانون الثاني ١٩٧٤ .

٣٥ - أسس التصميم تأليف روبرت جيلام سكوت .
ترجمة الدكتور عبد الباقي محمد ابراهيم
الناشر مؤسسة طباعة الألوان المتحدة بالقاهرة - ١٩٦٨

- 58 - Painting Madeeasy by John Mills Gramercy publishing Co. New York 1973 .
- 59 - Italian Renaissance . by Ralph Fanning Robert Myron. No. 53 Pitman publishing Gorporoction New York . 1965 .
- 60 - Early Man . by Josef Kleibl pub. by Hamlyn . London. 1975 .
- 61 - Encyclopaedia of Art . pub by Encyclopaedia Britannica London Copyright by Pall Mall Press LTD. 1971 . fife volumes 1, 2, 3, 4, 5.
- 62 - Famous Artists Course for talanted People. vol. of courses 1 to 27 .e. by Famous Artist school . westport connecticut U.S.A. 1964 .
- 63 - Figure Drawing for all It's Worth by Andrew Loomis. pub by Chapman and Hall London 1963 .
- 64 - Max Ernest by Giueppe Gatt pub by Hamlyn London 1970 .
- 65 - Human Anatomy for the Artist by John Raynes.
pub. by Hamlyn London 1979 .
- 66 - Renoir and His Art . by Keith Wheldon pub. by Hamlyn London 1978 .
- 67 - The Art of Color and Design . by Maithland graves.
pub. by McGraw Hill New York 1951 .
- 68 - Treasures of World Art . by Nicholas Try. pub. by Hamlyn London copyright 1975 .
- 69 - Michel Angelo and His Art . by John Furse pub. by Hamlyn London reprint 1978 .
- 70 - Geometric Concept in Islamic Art . by Issam El-Said. pub. by World of Islam Festival Co . Ltd London 1976 .

- 39 - The Renaissance . Italy 1460-1500 by André chastel. Translated by Jonathn Griffin Thames and Hudson pub. London 1966 .
- 40 - Seashells, by Peter Dance published by. Hamlyn London 1977 .
- 41 - World Ceramics, by Robert J. Charleston . publication of Hamlyn London. fifth edition 1977 .
- 42 - Art Structure by Henry N. Rasmusen. copyright 1950. by McGraw Hill Book Co. U.S.A. New York .
- 43 - Basic color an Intepretation of the "Ostwald" color system by Egbert Jacobson . Publication by Paul The bald Chicgaco 1948 .
- 45 - L'arte Moderna (15) il futurismo " parte terza " Fratelli Fabbri editori Milano Italy . 1967 .
- 45 - Figure Drawing by richard G. Hatton. Dover Publications. Inc. New York . first edition 1965 .
- 46 - Animals in Motion by Edweard Muybridge, Dove pub, Inc. New York. Copyright 1957 .
- 47 - L'Arte Moderna (16) L'Astrattismo "Parte Prima" Fratelli Fabbri editori Milano - Italy 1967 .
- 48 - An Atlas of anatomy for artists by Fritz Schider. Dover publications Inc. New York . 1957 .
- 49 - An Outline of world architecture by Michale Raeburn. first published 1973 by Octopus Books Limited 59 Grosvenor t- London Wi .
- 50 - Islamic Art an Introduction by David James. Hamlyn pub. London .974 -
- 51 - Form and Space by Eduard Trier Thames and Hudson pub. London . 1961 printed in Germany .
- 52 - Three Dimensional Drawing by Andrew Loomis publishers Chap Man and Hall London 1963 . first edition.
- 35 - Rembrandt drawings edited by Otto Benesch. published by Phaidon press Ltd. Oxford and London 1947 .
- 54 - The Human Machine , by George B. Bridgman. Dover publications New York 1972 .
- 55 - Feeing and form (theory of art) by, Susanne K. Langer. pub. by Routledge and Kegan Paul Ltd. fifth impression 1973 . -Britain -
- 56 - Glass and Glassware. by George Savage. publishers, Mandarin Ltd 14 Westland road, Quaray bay, Hong Kong. first published 1973 . by Octobus Books Ltd. London .
- 57 - The Human Fiture in Motion . by Eadweard Muybridge . Dover publications , Inc. New York 1955 .

- 18 - Optical Illusions and the Visual Arts. by Jacqueline B. Thurston & Ronald G. Carraher. published by, Van Nostrand reinhold Co. New York. 1966 .
- 19 - Design and Expression in the Visual Arts-by-John. F.A. Taylor Dover publications INC New York 1964 .
- 20 - Art And Illusion by E. H. Gombrigh Phaidon press. London. Fifth edition 1977
- 21 - Creative Drawing (Point & Line) by Röttger Klante. B.T. Batsford, Ltd publications. London Sixth impression 1976 .
- 22 - Behind Appearance-by C. H. Waddington FRS. 1969 Edinburg. at the university press Greenwich .
- 23 - Varieties of Visual Experience by, Edmund Burke Feldman. publication of Harry N. Abrams. Inc. New York . Second edition in Japan. 1972 .
- 24 - Arts and Ideas by William Fleming publishers Holt, Riniehart and Winston, INC. New York "Copyright " 1974 .
- 25 - Cezanne's Composition, by Erle Loran, university of California press U.S.A. third edition 1963 .
- 26 - Drawing : Seeing and Obervation by, Ian Simpson. publications. Van Nostrand Reinhold company. New York. " Copuright 1973 "
- 27 - The Artists' Handbook, by, Alph Mayer. Pub. Faber and Faber 13 queen square, London. third edition 1973 .
- 28 - Ways of Seeing . by John Berger pub. by the British Broadcasting corporation and penguin Books, reprinted 1978 .
- 29 - The Art of Drawing, by bernard chaet pub. Holt Rinehart and Winston, New York, copyright 1978 .
- 30- The Painter's Methods and Materials by A.P. Laurie. Dover publications, Inc. New York 1967 .
- 31 - The dutch painters by Christopher Wright. Orbis publishing London 1978 . Brinted in Italy by Igda Novara .
- 32 - Painting Materials, Ashort Encyclopaedia. by Rutherford. J. Gettens. 1966. Dovedr publications INC. 180 Varick ST. New York.
- 33 - Sculpture, by Rudolf Wittkower. Allen Lane Penguin Books, Ltd 17 Grosvenor Gardens, London 1977 .
- 34 - The Uffizi and the Vasari corridor Blucin oberti pub. Constable London. dprinted in Firenze Italy 1978 .
- 35-36- Methods & Materials of Painting of the Great schools & Masters. volume one and volume two. by Sir Charles Lock Eastlake Dover publications New York first edition 1960 .
- 37 - The Language of Sculpture by- William Tucker . Thames and Hudson Pub. London first edition 1977 .
- 38 - Rugs and Carpets of the orient by Nathaniel Harris. pub. of Hamlyn. London. 1977 . printed in Spain Madrid.

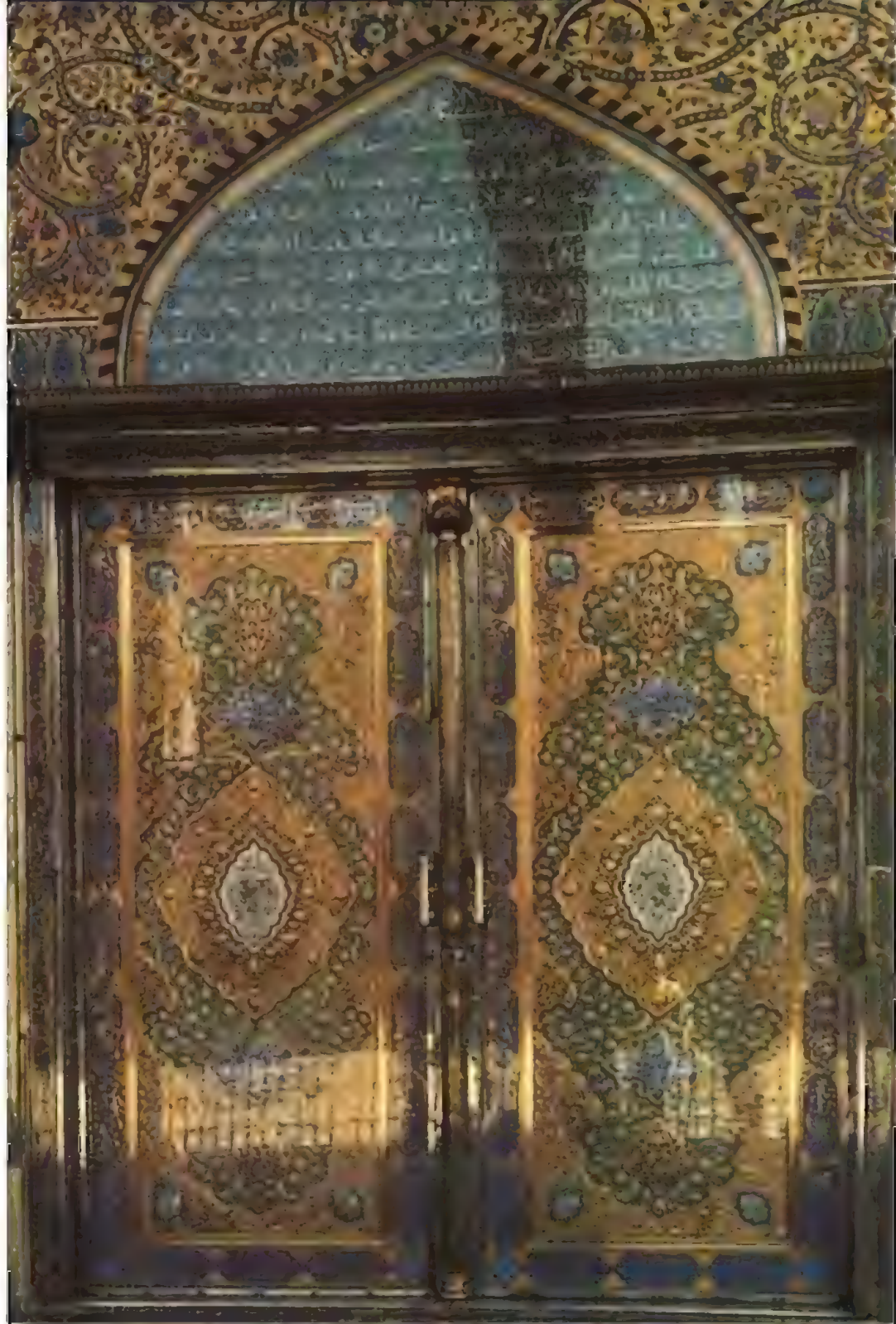
Reference

- 1 - Art and the Future. by Douglas Davis Perger publishers.
New York. 1975. 3rd print
- 2 - Art and industry by Herbert Read Indiana University press. Bloomington.
third printing 1974.
- 3 - The New Art "A Critical Anthology" edited by
Gregory Battcock. E. P. Dutton and Co, Inc. New York. 1966.
- 4 - Minimal Art A Critical Anthology. Edited by
Gregory Battcock. Copyright 1968. New York E.P. Dutton & Co INC
- 5 - Pop Art and after. by Mario Amaya published by "The Viking Press" New York
1972
- 6 - "Surrealism and Painting" by "André Breton" Translated from the french. by
Simon Watson Taylor. ICON. Editions, Harper and Row, Publishers. first
edition 1972.
- 7 - Late modern, The visual arts since 1945. second edition by Edward Lucie Smith
(preager publishers New York 1976) .
- 8 - Prehistoric and primitive man, written by Anderas Lommel published by
"Hamlyn" and printed in the Netherlands, Henkes Senefelder, pumereno.
1976 .
- 9 - Cezanne and his Art by "Nicholas Wadly" published by Hamlyn. printed in
spain Madrid 1975 .
- 10 - Picasso and his Art, by Penis Thomas published by "Hamlyn" New York
printed in spain. Madrid 1978 .
- 11 - Van Gogh and his Art by Rosemary Treble. Hamlyn. New York reprinted in
Spain Madrid 1978 .
- 12 - "Visual Aesthetics" by JIDE Lucio Meyer, reprinted 1975. published, by
Lund Humphries Limited 12 Bedford Square London WC1.
- 13 - The Art of Color, by Johannes Itten, Translated by
"Ernst Van Hagen publisher" Van Nostrand Reinhold Company. New York.
New printing in Germany 1973.
- 14 - The art of Light and Color by "Tom Doouglas Jones" published by Van
Nostrand Reinhold Co. Canada Manufactured in the States. New York 1972 .
- 15 - Methuen Handbook of "Colour" by A. Kornerup and J.H. Wanscher. third
edition 1978. Eyre Methuen London .
- 16 - "Art Fundamentals" Theory and Practice. by Otto G. Ocvirk . published by
W.M.G. Brown company dubuque IOWA. U.S.A. copyright. 1962 .
- 17 - Lessons in Pictorial Composition. by Louis Wolchonok. published by dover
publications. INC. New York. 1969 .

الصُّورُ
الرُّسُومُ
النَّحْتُ

الزخرفة الإسلامية العراقية المقدسة

تفصيل من واجهة مزخرفة بالفسيفساء الملون من جامع الكاظمية - بغداد



الزخرفة الإسلامية العريقة المقدمة

تفصيل من واجهة مزخرفة بالمسحوق الملون من جامع الكاظمية - بغداد

ما على ان مات ما ويا الا ما على ان



ما على ان مات ما ويا الا ما على ان
ما على ان مات ما ويا الا ما على ان

العمارة المؤرخة الإسلامية في العراق

يأت من دهر التدبّس بهنام قرب مدسة الموصل وطرازه فنيكي إسلامي مكوّن من خشب الخيز والمرمر الأزرق وهو مدخل
باب الكنيسة



تعتبره المرحلة الثامنة لجنود ذات الجيولاب اللسفة ناسزة في معدن عشتار الثاني وهو حيوان خرافي مكون من ثوب
لأحمر ناسز .



تعمد في كتابه

في الآلهة، في كتابه من مذهب الفقه وتفسير على النصوص الواردة في كتب التفسير، كتاب التفسير، كتاب التفسير، كتاب التفسير.

كتاب التفسير



فن النحت السومري انجرف و شوى بماء نذهب

وهو رأس تور لفشارة دائية وتظهر فيه قوة التعبير الطبيعي محاسب إليه زخارف ملونة لها صلة بطابع الزخرفة التراثية المعاصرة
حتى يومنا هـ



انتح الآشوري

التيور المنحج قائم بمرس إحدى بوابات (تمرود الجنوب الشرقي من الموصل) وهو يمثل الكتلة الآشورية كرمز تلتحت مندغم فيها التفاصيل العرفية التي تماثل الهندسة المعمارية في أسنوبيا الآشوري .



العمارة العراقية - حتى ٢٠٠٠ بعد الميلاد

معبد مذبة الحضر . جنوب الموصل . وهو نموذج من العمارة اليونانية المنظمة بالأساليب الآشورية وقد قصت الدولة الساسانية على هذه المدينة حوالي ٢١٨ بعد الميلاد

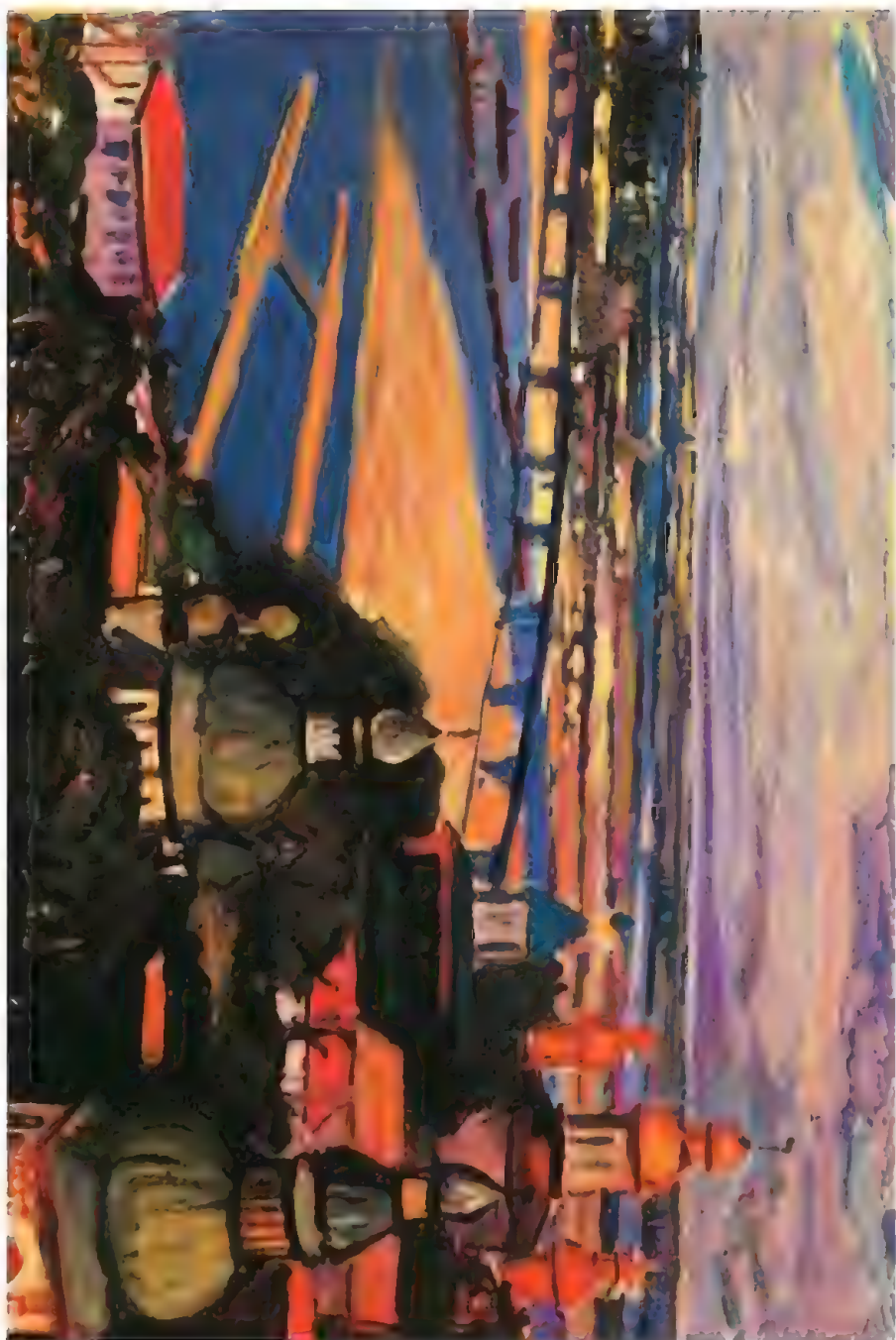


النحت العراقي البارز المعاصر

تمت الحرية للمرحوم جواد سليم (١٩٢٠ - ١٩٦١) مصنوع من البرونز على قاعدة من الرمر . وهو يمثل ؟ مراحل من كفاح الشعب العراقي ضد الظلم والاستعمار وقد صمم بمناسبة ثورة الشعب العراقي لسنة ١٩٥٨ وهي أساس في الفكر الواضح المكمل لثورة نموز ١٩٦٨ يمثل أسلوب حديث خاصي بالقصان ذو تعبير يستند إلى الحركة والكتلة .



من الرسم العراقي المعاصر = الفنان الموزن فرج عبو
لوحه تطباعية لمدينة كيرف الروسية رسمت عن طبعة ١٩٥٩ وتتل الألوان النصيفة مع الفيات الخالية



فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرج عبيد
مشهد لنهر دجلة يمر خلال مدينة بغداد تظهر علامم العمارة القديمة والحديثة يتكويين بين المقدمة بعيداً عن الحليمية مع المنظور
ابعيد المدى للبناء والكتل .



فن الرسم لعراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرج عبد
سواء ثلاث سروض بين التجريد والتكثيف المربوط بانشاء السمر التي الانسجام من جلال عمنه منه وحرفيه هذا جندو
اشورية . مرحلة يتطوع التلاحات العرفيات .



في الرسم العربي المعاصر - الفنان المؤلف د. ح. عوي
ج. ب. م. ب. في تطوير الحرف العربي .



فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرح عمر
تجريد ذو طبيعة في تقسيمه الشرقي وإيقاعاته الموسيقية باللون



فن الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرح عمر
تجريد همداني ذو لون ثخين في بوزه وحلّاله .



فن النحت المراقي المعاصر

نحت فخاري من عمل الفنان مؤيد نعمة رأس للأستاذ محمد عربي .

يشكل تطوير شكل الوجه إلى التقريب للفن الكاريكاتور الصامت . مع قسما ت تشريحية واضحة



في: الصخور النعرا في المعاصر

رأس بحسب من الصخور المرجح بنسر. الصخور السام في الموارد والنصا في مساحات الزخرفة . من عمل الفنان قاسم حمزة
كلاسيكية الفنون الجميلة . بغداد .



عن الفخار العراقي المعاصر

مصحون من الفخار المرجع عمل الفنانة وفيقه محمد . أكاديمية الفنون الجميلة . محمد الزحرقة والخط واللون الوصح لأثيرات
الفن العراقي الاسلامي .



عن الصحاح العراقي المعاصر

نحت قحاري مرجح يشتمل على حرفه والحركة المساعدة إلى أعلى . وهو مكون من كتل منضورة من اشتقاقات الحزون والأصناف المتن حازم لازم أكاديميه الضوم الجمينه . بغداد .



من الفخار العراقي المعاصر

وجه من السحت انفقازوي المزجج نه صفات قريية من التجريد دو مظهر واضح باللمس المتباين . واتخذج يميل إلى الناحية هندسية .



فن الفخار العراقي المعاصر

صحنان لهما صفاة مخرية بالخطوط واللون والشكل من عمل الفنان صائب الخريز وحازق أحمد الغزاوي من أكاديمية
الفنون الجميلة . بغداد .



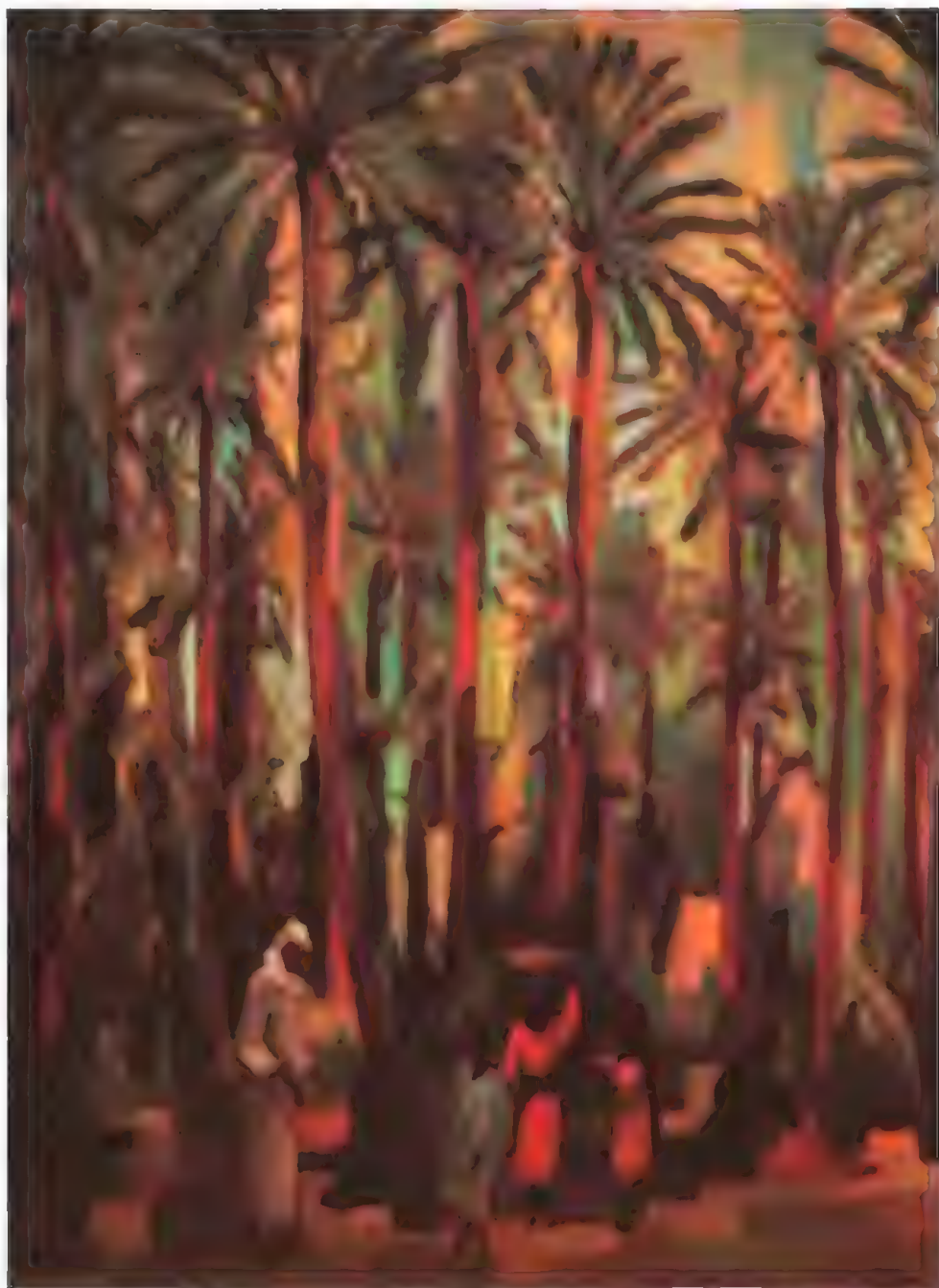
من الرسم العراقي المعاصر - الفنانة سوران الشبيحي
من أسواق بغداد . تظهر ثقل الكتل والجامع في الخلفية مع الشحوص الرمزية للحركة ودفع الألوان الحارة



فن الرسم العراقي المعاصر - الفنانة سوزان الشبيخلي
كتل تشكيلة بغدادية على هيئة كتل مزخرفة بحجة للتفسير المرافقة



في الرسم العراقي المعاصر - الفنانة سوزان الشبحلي
غابات التخيل الحرفية التي توحى بحلم خيالي غارقة حياة الفلاحين في أسفل اللوحة وعلى هيئة انطباعية ذات تقطيع بقعي
هندسي



فن الرسم العراقي المعاصر - الفنانة سروران الشبيخي
- حلم القباب والمساحد والمناظر ذات التهذيب الملون وجمال كما تراه الفنانة بأسلوب يجمع بين الانطباعية والتكعيبية والتعبيرية
واندسية



في الرسم العربي المعاصر - الفنان عاصم حناظ من انرواد الأوتلي
دراسة لطبعة صامتة لأدوات الشاي وهي دراسة لونية مع أصداء قوية بركة



في الرسم العرقي المعاصر - الفنان عاصم حافظ من البرود
دراسة لطبيعة صامدة وفواكه صهيبة تتميز هذه النوحة بصفاة القسوة الملون والكنش المتراصة في أبعاد المنظور المتقرب .



فن الرسم العراقي المعاصر — ماهرود أحمد

تمثل هذه اللوحة الفلاحة الريفية في أهوار العراق والحزن القاتم في وجودها العردي الذي لا تملك غيره في الحياة . انصواء درحانه
مقاربة لأصواء القمر يلاً وهو يمثل الحلم الأسطوري عند الإنسان .



فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان ماهر أحمد

الأسطورة في المرأة العراقية على هيئة أمل وحلم ومستقبل والبيئة واقعية من حياة الأهوار العراقية التي عاشها الفنان والأديب
برونزية حمراء تمثل القدم والعمق في سر الإنسان .



فن الرسم العراقي المعاصر . الفنان طارق مظلوم

نوحة تمثل الأساطير السومرية وهي ملحمة كينكاش يميز بها بين الحياة والموت مع اسلوب بالتمثيل الرومانسي الملحمي و'سلوب مبسّط بالألوان والصراحة .



من فن الرسم العراقي امعاصر = الفنان محمد عارف

وداع البطل ، لوحة تمثل انحراف الرومسية التشاكية بحياة الانسان وعلاقته ببناء عائلته وأرضه ، الألوان تصويرية مزجرفة
دراماتيكية النزعة والكتلة متراصة متحركة في دوامة وسط الأشخاص الذين يمثلونها .



في "رسالة العراقي المعاصر"
كأضـم جـبـلـر - من النـص العـراقـي المعاصر
نـيـكـانـي في الصـحـراء زـيـت .



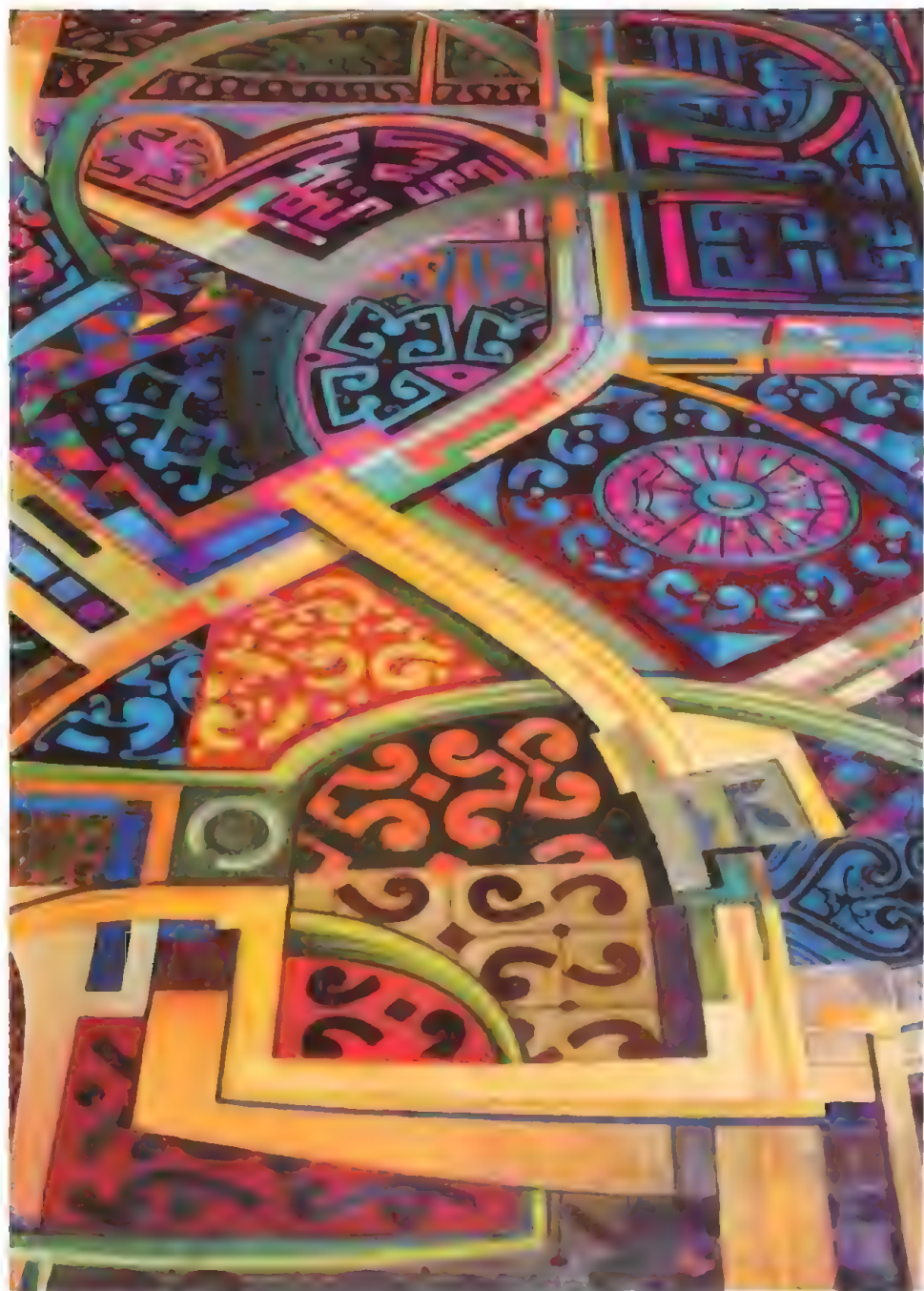
فن الرسم العراقي المعاصر – الفنان غالب ناهي
كتل بشرية دانت حركة حبسية اللون جامدة عمياء تمثل الغموض السري في وجود الانسان



فن الرسم العراقي المعاصر الفنان المؤلف هرج عمر
تجريد عراقي اسلامي مسند إلى تكوين حرجي تطوير الزخرفة العربية المعاصرة



من الرسم العراقي المعاصر - الفنان المؤلف فرح عمو
شريد بغدادي مسند إلى تطوير الزخرفة العربية المعاصرة



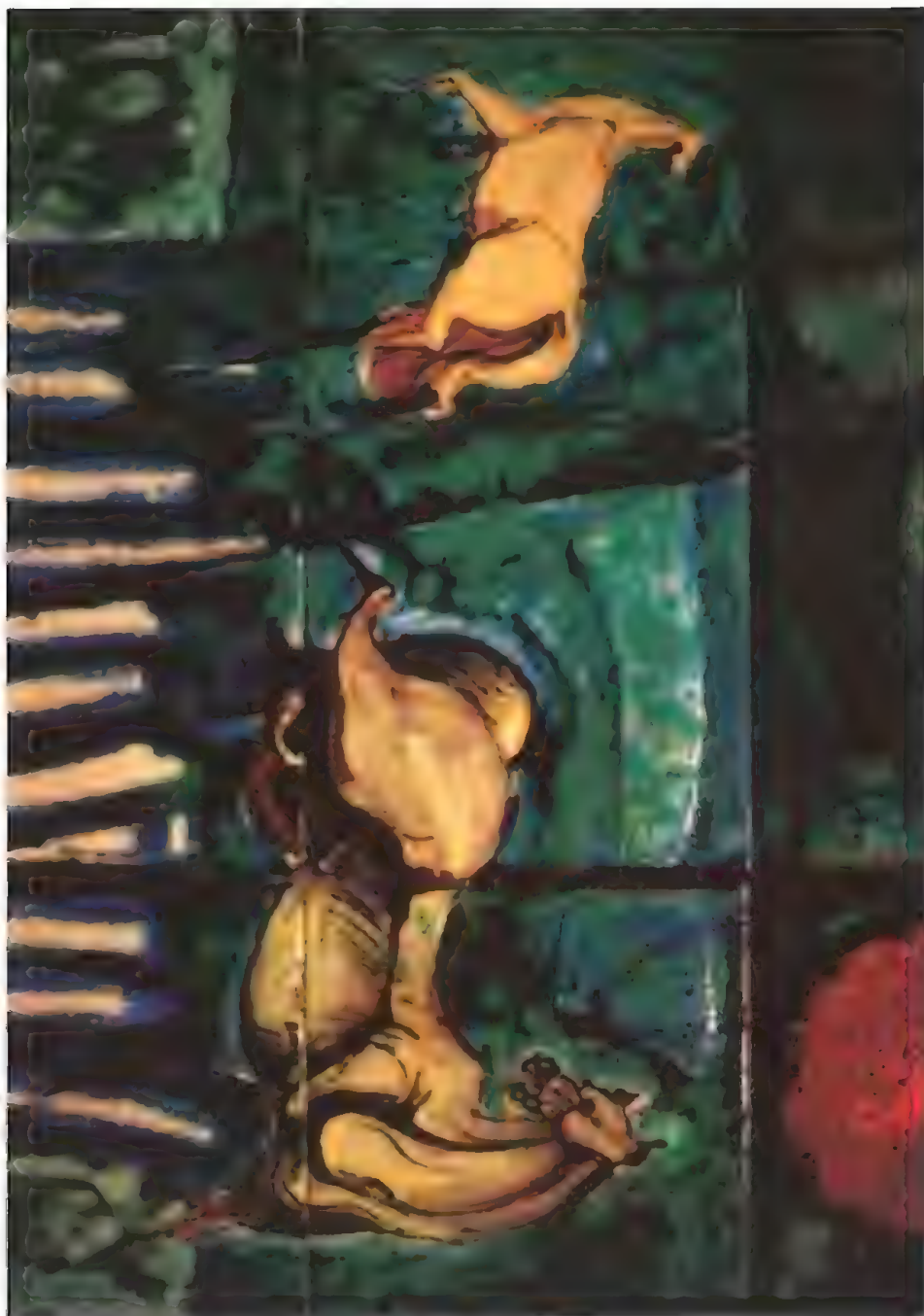
فن الرسم الجداري المعاصر – الفنان غازي السعودي

تجريد من الفخار المزجج كقطعة تفصيلية للنوحة كبيرة ذات صبغة حمراء ثقيلة مع بياض مركز في الوسط لجذب النظر والدوران حول المركز بسهولة وبساطة .



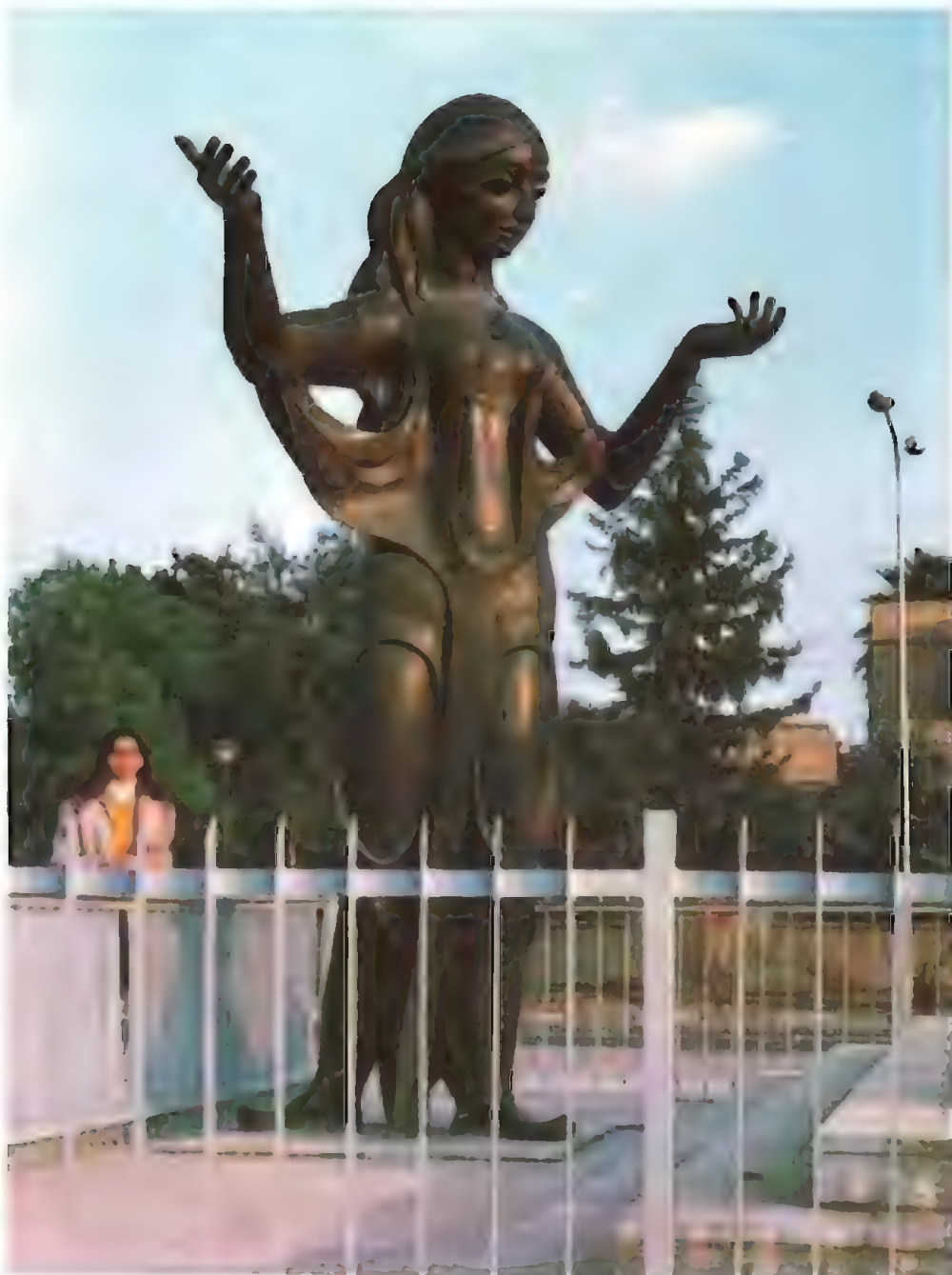
فن الرسم الجداري: المعاصر .. الفنان غاري السعودي

حيول عربية متحركة ومشتبكة في خلفيات لونية على هيئة سطوح متراصة من مادة الفخار الجداري الملون بالترصيع



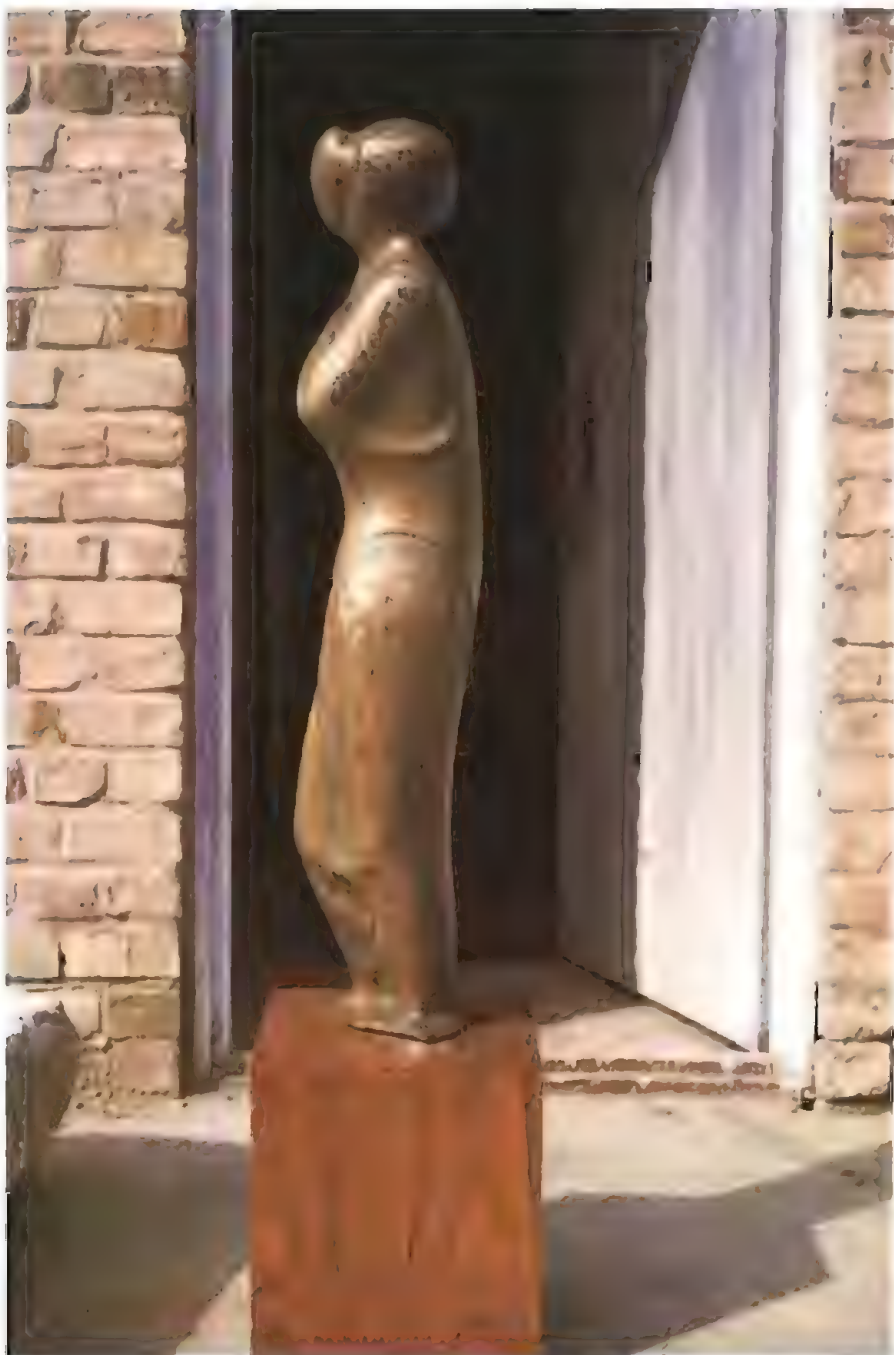
من النحت العراقي المعاصر - شهرزاد وشهريار محمد غني حكمت

نصب يمثل العلاقة الرومانسية بين الرجل والمرأة كما حكيت في ألف ليلة وليلة . يجتاز بالأسلوب العراقي المعاصر النسي على الترات في الفن التشكيلي والخصائص بالعبارة نفسه وهو من مائة الروس ومصوت في الكرازة الشرفية . من شارع أبي نواس على دجلة في مدينة بغداد .



محمد غني - من المبحث العراقي المتأخر

مبحث حشبي - امرأة .. مقياس ١٣٠ سم



محمد عني - من النحت العراقي المعاصر
النحت لبقدي - الجالقي - رليف .



محمد غنّي — من البحث العراقي المعاصر
الفقهرة البعدادية — رليف



محمد غني - من البحث المرفقي المتأخر
نحت من الخشب - رقص أسطوري .



كاظم حيدر - من الفن العراقي المعاصر
انتشريح الحيواني للامسان - طرق على الشحاس



- (١) - النماذج الملونة التي تمثل العمارة العراقية مأخوذة عن صور سياحية (post cards) قامت بنشرها وزارة الاعلام العراقية مشكورة.
- (٢) - بعض من اللوحات الملونة الايضاحية والمنقولة عن مصادر مشار إليها قد ذهبت بتوقيع المؤلف مثبت نقلها من قبله ليس إلا.
- (٣) - التخطيطات والصور الايضاحية التي وضعها المؤلف تقرب نسبتها ٩٠٪ من المجموعة العامة و ١٠٪ تقريباً نقلت عن المصادر الأصلية المتوه عنها المؤلف.

